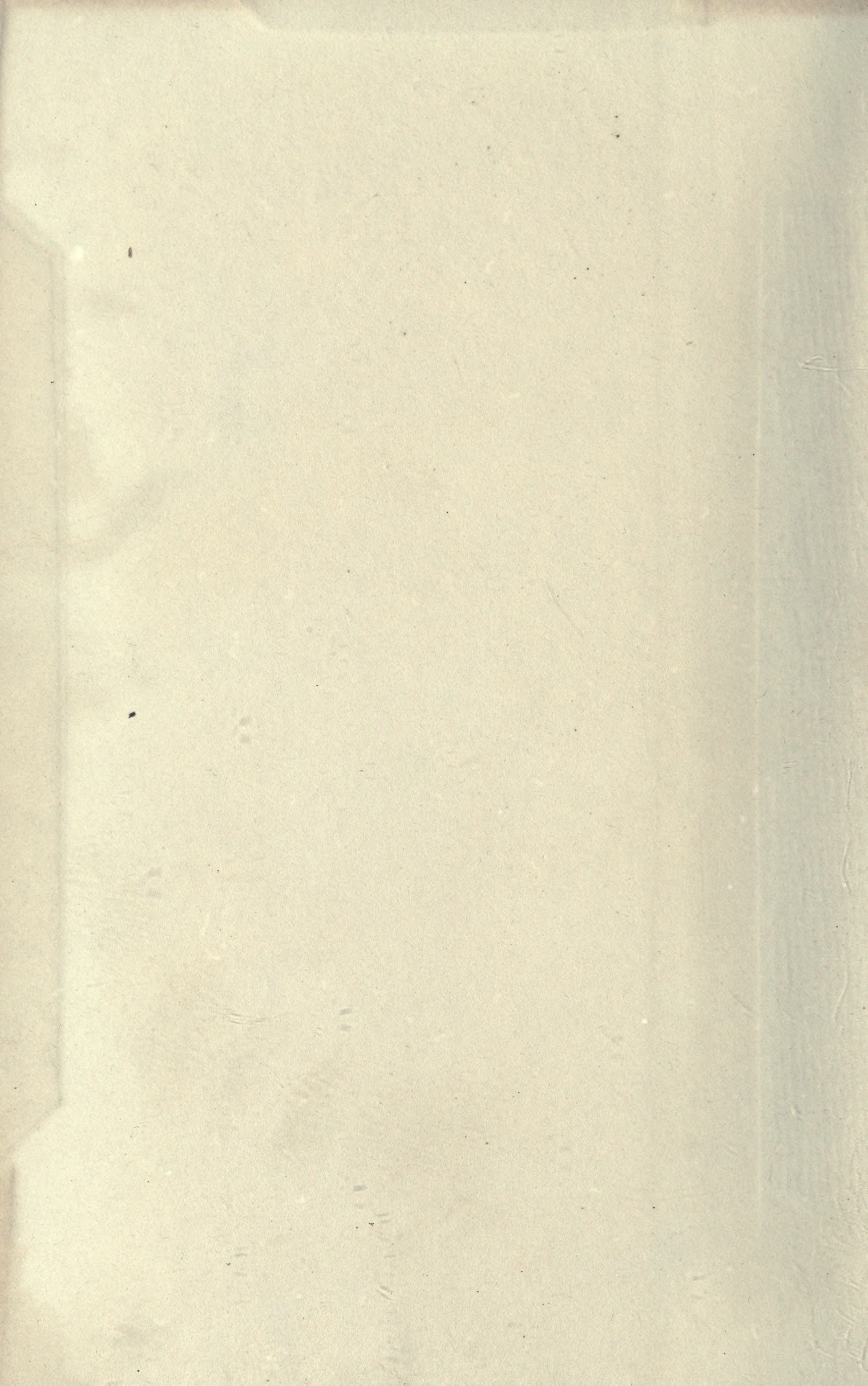
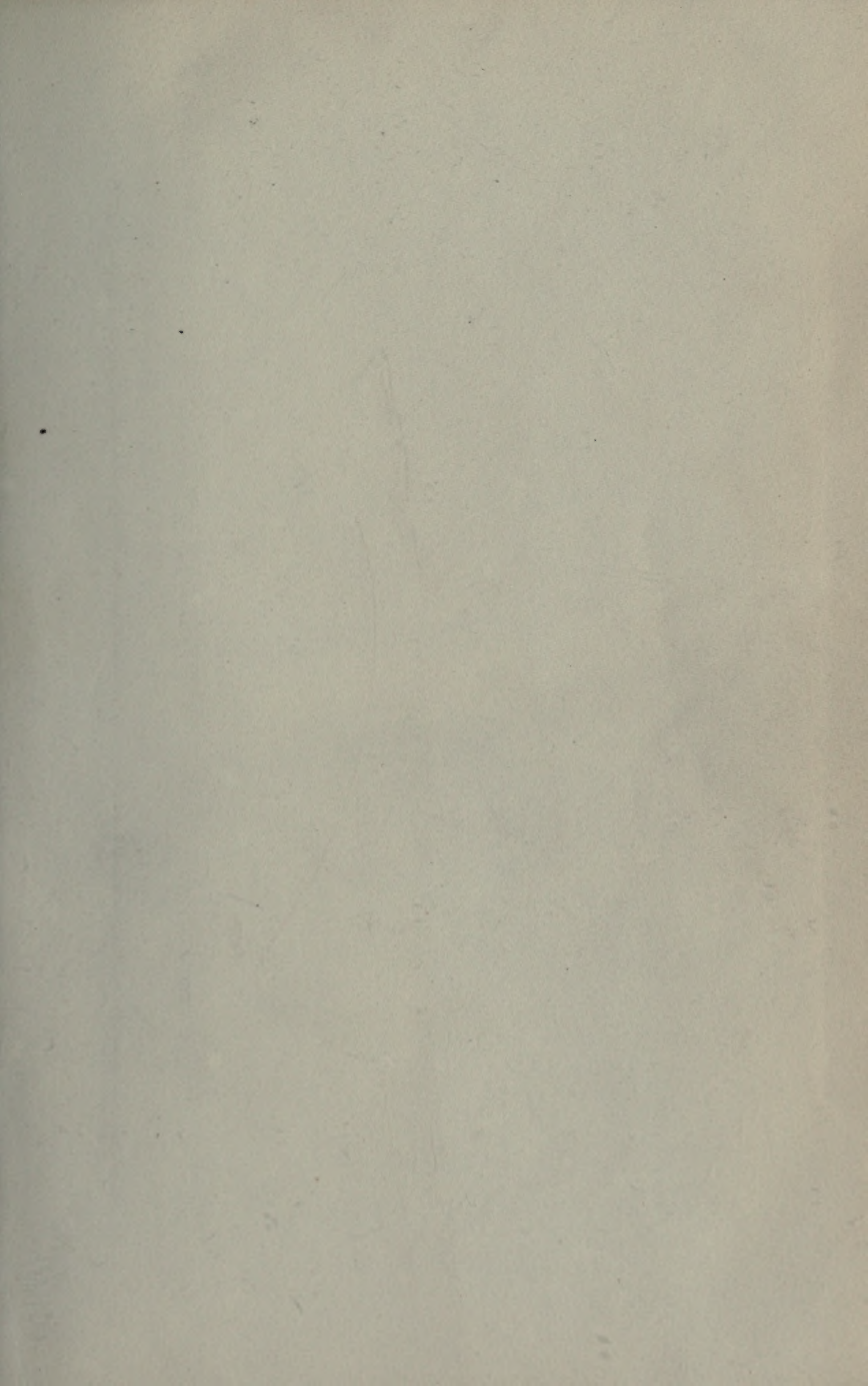
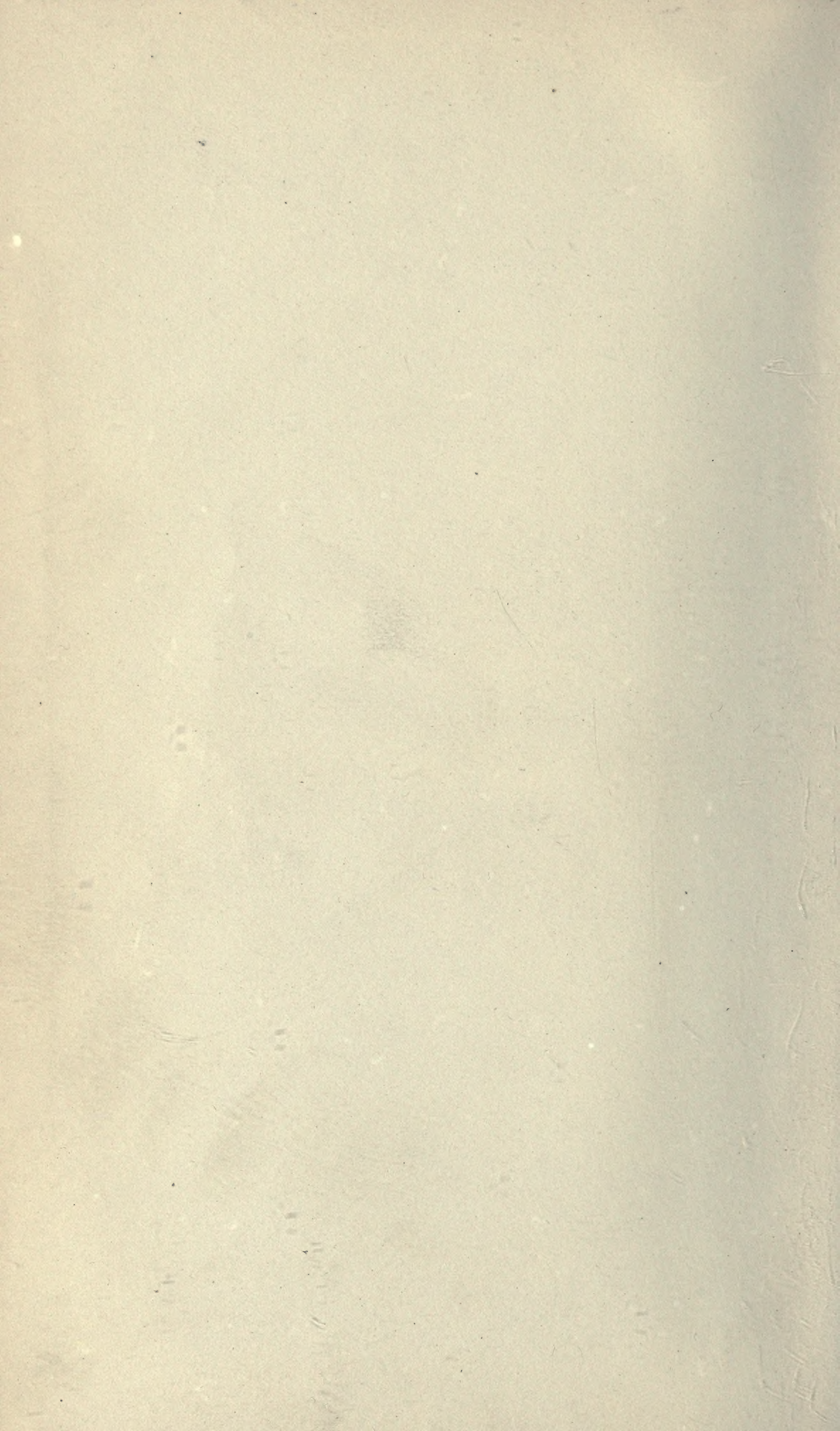

UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01193327 2







Wissenschaftliche Handbibliothek

Dritte Reihe

Lehrbücher verschiedener Wissenschaften

V

Handbuch der christlichen Archäologie

Von

Carl Maria Kaufmann

Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage

Paderborn
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh
1922

Handbuch der christlichen Archäologie

Einführung in die Denkmälerwelt und Kunst des Urchristentums

Von

Carl Maria Kaufmann

Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage

Mit siebenhundert Abbildungen, Rissen und Plänen



Paderborn
Druck und Verlag von Ferdinand Schöningh
1922

ΤΟΙΣ · ΠΕΡΑΝ · ΤΟΥ · ΩΚΕΑΝΟΥ · ΦΙΛΟΙΣ
ΟΙ · ΦΙΛΟΦΡΟΝΟΥΜΕΝΟΙ
ΕΙΣ · ΤΗΝ · ΤΟΥΤΟΥ · ΤΟΥ · ΒΙΒΛΙΟΥ · ΚΑΤΟΡΘΩΣΙΝ
ΣΥΝΕΒΑΛΛΟΝΤΟ

Vorwort.

Ungeahnte Fortschritte hat unsere Wissenschaft seit dem ersten Erscheinen dieses Handbuches, das man wohlwollend als einen »Markstein in der Geschichte der christlichen Archäologie« bezeichnet hat, erlebt. Bahnbrechend war dabei die Erkenntnis von der schöpferischen Bedeutung des Orients, der Stammlande des Christentums, gegenüber dem mehr empfangenden als spendenden Westen. Wie die Lichtquellen christlicher Lehre, so fluteten in den vom Hellenismus befruchteten Strömen die christlichen Künste nach dem Abendlande herüber, dessen altchristliche Denkmäler bisher ausschließlich einer »römischen Reichskunst« zugesprochen zu werden pflegten. Diesen machtvollen Strömen folgte die Forschung nach den östlichen Quellgebieten. Nach den Metropolen Jerusalem, Antiochien, Alexandrien. Nach Kulturreichen, in welchen das Christentum längst zur Staatsreligion erhoben worden war, als Roms Gemeinde sich erst anschickte, das Dunkel der Katakomben zu verlassen. Zu den Königssitzen der Asakiden am Ararat, der Abgeriden im Zweistromland, welche lange, bevor dem Westen am Pons Milvius die Friedenssonne aufging, volle Kirchenfreiheit proklamiert hatten und ihre reiche Missionstätigkeit bis nach Persien und Asien hinein entfalteten.

Es galt, und noch gilt es umzulernen. Und wer sich in falsch verstandenem Konservativismus, aus lokalpatriotischen oder gar religiösen Bedenken der neuen Erkenntnis verschloß, der fühlte den Boden unter den Füßen schwanken.

Ich selbst hatte, von Rom ausgehend, den Weg zunächst nur tastend angetreten, überall nachprüfend, wo der rastlose Pfadfinder, der Wiener Kunsthistoriker Josef Strzygowski, in kühnem Wagemut Neulande betrat. Einen großen Fortschritt für die eigene Erkenntnis brachte meine Nordafrika-Expedition 1905--08 mit der Entdeckung und Ausgrabung der Menapolis, deren Kirchen und Heiligtümer den Prinzipat des Ostens am Bilde einer aus der Erde gestiegenen altchristlichen Wallfahrtsstadt von einstigem Weltruf erwiesen. Eine zweite größere Forschungsreise nach Griechenland, Konstantinopel, Kleinasien, Syrien und wiederum Ägypten bestätigte und erweiterte das gewonnene Bild. So darf ich sagen, daß ich der neuen Richtung nicht blindlings folgte und stets das eigene Urteil wahren konnte. Und mit Freuden sei

hinzugefügt: Das hehre Bild Altroms, des Mittelpunktes der Kirche, verblaßte bei alledem keineswegs, sondern wurde nur noch strahlender, umflutet vom milden Lichte aus der irdischen Heimat des Erlösers.

Oriens docet! wird es für uns auf lange hinaus heißen, die wir bisher, gebannt in dem engen Rahmen der Mittelmeerländer, gewohnt waren, das Land der Griechen und Römer mit der Seele zu suchen.

Morgenluft trug die neue Erkenntnis auch der Kunstwissenschaft, selbst der Profanarchäologie zu, denen gegenüber unser Fach sich die Anerkennung und Gleichberechtigung Schritt für Schritt hatte erkämpfen müssen. Was die ältere Periode christlicher Kunst anbelangt, so ist jene in vollem Umlernen begriffen, und es dämmert bereits neues Wissen, ein voller Umschwung in der Beurteilung der Grundlagen mittelalterlicher Kunst. Strzygowskis großes Armenienwerk (1918) zeigt — mag man in Einzelheiten, wie den Datierungsfragen, der Frage der Bestimmung gewisser Bauten und vor allem in Hinsicht der Überschätzung mazdaistischer Einflüsse, noch so verschiedener Meinung sein — völlig überraschend, den Einfluß mittelasiatischer Überlieferung auf christliche Kunstgedanken, die Bedeutung des Schwarzen Meeres als Kulturträgers nach Westen hin. Mit dem Brückenschlag zwischen Araratgebiet und Europa stehen die Schöpfungen einer alten asiatisch-arischen Kultur offen (Kuppelbau), hören wir zum erstenmal von der Entdeckung einer altchristlichen Betonarchitektur, dem Kirchenbau in Gußmauerwerk.

Unserer Wissenschaft erwachsen aus der hiermit angedeuteten kunstgeographischen Einstellung und, bald dürfen wir hinzufügen, ihrer mehr universalgeschichtlichen Betrachtungsweise neue Aufgaben. Nach Beantwortung der Vorfrage über den Ursprung der christlichen Kunst, »Orient oder Rom«, ergeben sich ganz von selbst die um das Wort »Byzanz« gruppierten Ausgangsfragen, und zum byzantinischen Problem gesellt sich weiterhin das der abendländischen »Stile«. Wie im Armenischen die Kuppel, im Mesopotamischen der Tonnenbau, also die Elemente des sogen. romanischen Stiles wurzeln, ebenso frühzeitig finden sich im Iranischen typische Merkzeichen von Gotik und Renaissance!

Es bedarf keiner Betonung der immer größer werdenden Bedeutung unserer Wissenschaft für die Theologie. Was spärliche literarische Quellen von altchristlichem Wesen und Leben erzählen, tritt in Bild und Stein verewigt lebendig vor das Auge. Die Toten rufen uns ihr Vivo und Credo zu, Katakombengemälde illustrieren der Väter Jenseitshoffnungen, im Goldglanz der Musive reden die biblischen Ereignisse ihre Sprache, und alles das ergibt im Zusammenklang ganz von selbst die wirksamste, vorurteilsfreieste Apologie. Dazu kommt die Welt des Alltages,

von der Wiege und Puppe des Kindes bis zum Sarg, von Gewandung, Schmuck und Hausgerät bis zum Bau der Heimstätten, Paläste, Kirchen. Auch da schreiben die Denkmäler, vereint mit den Inschriften, eine packende altchristliche Kulturgeschichte. Der Dogmen- und Kirchengeschichte aber erstehen Zeugen unmittelbar aus dem Boden der Urzeit heraus, von denen oft genug jede andere Quelle schweigt.

Die auf dünnem Papier gedruckte Neuauflage hat zahlreiche Verbesserungen, Erweiterungen und Nachträge notwendig gemacht. Auch ihr bildlicher Teil ergibt ein Mehr von hundertachtunddreißig Darstellungen. Trotzdem brauchte der Gesamtumfang des Werkes nicht zu wachsen, da einerseits durch kompressen Satz eine ganze Reihe von Bogen ausgespart werden konnte und da vor allem das ganze bisherige sechste Buch über die epigraphischen Denkmäler mit dem Erscheinen meines »Handbuches der altchristlichen Epigraphik« (Freiburg 1917) überholt war und wegfallen durfte.

Beibehalten wurde die alte bewährte Einteilung. Neueingefügte Paragraphen erhielten unter Wiederholung der Ziffer des vorangehenden als Zusatz den Buchstaben a.

Und nun gute Fahrt in trüben Zeiten! Den Freunden jenseits des Okeanos, welche begeistert für die Kunde und Erforschung des Urchristentums das Schifflein neu ausrüsten halfen, reiche ich in tiefer Dankbarkeit die Hände. Ihnen, den Fachgenossen, jedem freundwilligen Leser und schließlich auch dem Schreiber selber gelte ein herzhaftes:

ΑΓΑΘΗΙ · ΤΥΧΗΙ · ΜΕΤΑ · ΤΟΥ · ΚΥΡΙΟΥ

Frankfurt a. M.-Süd, Schifferstraße 44,
Καθ' ἑορτὴν τοῦ ἁγίου Μῆνα 1921.

Prof. Dr. C. M. Kaufmann.



Verzeichnis der Abkürzungen.

Bull. = De Rossi, Bullettino di archeologia cristiana.
NB = Nuovo Bullettino » » »
BZ = Byzantinische Zeitschrift.
CIG = Corpus inscriptionum graecarum.
CIL = » » latinarum.
DAC = Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne.
Garr. = Garrucci, Storia della arte cristiana.
HAE = Kaufmann, Handbuch der altchristlichen Epigraphik.
IVR = De Rossi, Inscriptiones urbis Romae christianae.
MKR = Wilpert, Malereien der Katakomben Roms.
OC = Oriens christianus, Halbjahrshefte f. d. Kunde des christlichen Orients.
RE = Kraus, Realenzyklopädie der christlichen Altertümer.
RMM = Wilpert, Römische Mosaiken und Malereien.
RQS = Römische Quartalschrift f. chr. Altertumskunde usw.
RS = Roma Sotterranea (ohne weiteren Vermerk stets diejenige de Rossis).



Inhaltsangabe.

Erstes Buch.

Propädeutik. Wesen, Geschichte, Quellen und Bestand der christlichen Archäologie. S. 1—109.

Zweites Buch.

Die altchristliche Architektur. S. 111—243.

Drittes Buch.

Malerei und Symbolik. S. 245—459.

Viertes Buch.

Die altchristliche Plastik. S. 461—550.

Fünftes Buch.

Kleinkunst und Handwerk. S. 551—635.



Bilderverzeichnis.

(Die Quelle ist jeweils in *Kursivdruck* kurz genannt.)



Erstes Buch.

Propädeutik.

Wesen, Geschichte, Quellen und Bestand der christlichen Archäologie.



Abb. 1. **Der Altar des unbekannten Gottes auf dem Palatin.**



Abb. 2. Vom Konstantinsbogen. Schlacht am Pons Milvius.

Erster Abschnitt.

Begriff, Umfang und Aufgabe der christlichen Archäologie.

Literatur: C. B. Stark, Systematik und Geschichte der Archäologie der Kunst, Leipzig 1880. — F. X. Kraus, Über Begriff, Umfang, Geschichte der christl. Archäologie und die Bedeutung der monumentalen Studien für die historische Theologie. Akademische Antrittsrede, Freiburg 1879. — H. v. Brunn, Archäologie und Anschauung, München 1885. — K. Sittl, Archäologie der Kunst, München 1895. — V. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst, München 1895 und in der Realenzyklopädie für protest. Theologie und Kirche, 3. Aufl. sub verbo. — L. v. Sybel, Die klassische Archäologie und die altchristliche Kunst, Marburg 1906.

Die christliche Achäologie ist die Wissenschaft von der monumentalen Überlieferung des Urchristentums im Gegensatz zur literarischen. Ihre Aufgabe als eine der Disziplinen der Altertumswissenschaft überhaupt besteht in der Rekonstruktion des christlichen Lebens im Bereich antiker Bildungsform. Sie stellt demzufolge ein wichtiges Hilfsmittel der historischen Theologie dar.

§ 1. Allgemeines. Im ursprünglichen zuerst bei Thukydides und Plato[1] nachweisbaren Sprachgebrauch bedeutete das Wort Ἀρχαιολογία nichts anderes als Erzählung des Vergangenen, Geschichte in dem Sinne, in welchem der römische Historiker und Rhetor Dionysios aus Halikarnassos seine Ῥωμαϊκῆς Ἀρχαιολογίας βιβλία, Josephus Flavius sein zweites Hauptwerk, die Ἰουδαϊκὴ Ἀρχαιολογία geschrieben. Man verstand unter Archäologie Altertumskunde ohne jede Einschränkung. Es deckte sich dieser Begriff mit dem lateinischen Antiquitates (oft mit Zusätzen res divinae, res publicae, res privatae, res humanae), das von Cicero bis ins hohe Mittelalter die ursprüngliche Bedeutung überlieferte. Des Marcus

[1] Thuk., VII 69; Plato, Hippias maior p. 14 (ed. Bip.).

Varro 41 Bücher De antiquitatibus rerum humanarum et divinarum, von denen Augustinus im sechsten Buche seines Gottesstaates (cap. 2 ss.) erzählt, enthielten lediglich Geschichte in diesem Sinne und kaum eine Andeutung von dem, was heute unter »Archäologie« verstanden zu werden pflegt.

Diesem Begriffe näherte sich eher die Bezeichnung antiquarius, womit die Anwendung altertümlicher Schreib- und Redekunst, auch Aussprache, gekennzeichnet wurde,[1] woher sich denn auch die wichtige Kunst des literarischen Kopisten (ἀρχαιογράφος), die mittelalterliche ars antiquaria, ableitet.

Erst im 15. Jahrh. vollzog sich eine langsame Umprägung dieser Begriffe, und zwar auf römischem Boden. Cyriakus von Ancona (um 1437), ein eifriger Sammler von Altertümern, führte als erster den ehrenden Namen eines antiquarius,[2] Pomponio Leto († 1498) stiftete zu Rom die Akademie der antiquarii, und von da ab geht jene Bezeichnung in archäologische Buchtitel (antiquitates) und nordischen Sprachgebrauch über, ohne daß eine schärfere Bezeichnung des wissenschaftlichen Zielpunktes erreicht worden wäre. Die großen Thesauri antiquitatum vom 17. Jahrh. berücksichtigen nach wie vor sowohl literarische wie monumentale Denkmäler. Um diese Zeit (1685) taucht der Name Archaeologia oder Archaeographia auf als wissenschaftliche Benennung der mehr aufs Monumentale zielenden Bestrebungen,[3] wovon Spon[4] zuerst Zeugnis ablegt. Ein Jahrhundert später bürgert er sich unter dem Einfluß einer dem Griechentum stark zuneigenden Richtung ein, und ganz allmählich vollzieht sich auch der Ausschluß der literarischen Quellen vom Gebiete der Archäologie, deren Erhebung zur Wissenschaft Johann Joachim Winckelmann (1717—1768), Visconti, Zoëga erfolgreich vorbereitet hatten. Die erste derartige Begrenzung des Stoffes bot Chr. Gottfr. Heyne († 1812) in seinen Vorlesungen, das erste »Handbuch« in gleichem Sinne sein Schüler J. Ph. Siebenkees, Professor in Altdorf († 1799).[5] Otfried Müller gelang es in seinem Handbuche (1830), die Archäologie als ebenbürtige Disziplin den historischen und philologischen Zweigen der »Altertumswissenschaft« anzureihen. Das Wiederaufgreifen des griechischen Namens war insofern nicht glücklich, als er dem Kinde schlecht entsprach. Ohnedies zog die Aufnahme unter die übrigen gelehrten Disziplinen Plänkeleien nach sich, einmal in bezug auf die Ebenbürtigkeit dieser jungen Wissenschaft, dann aber auch

---

[1] Iuvenal., Sat. 6, 451; Tacitus, Dial. de orat. c. 21 et 41.

[2] Vgl. die Vorrede zu Apianus und Amantius, Inscriptiones sacrosanctae vetustatis, Romae 1534.

[3] Rein sprachlich etymologisierend nennt sich das Barbarismenlexikon Spelmanns, London 1625, Glossarium archaeologicum.

[4] Miscellanea eruditae antiquitatis, Lugd. 1685.

[5] Handbuch der Archäologie, Nürnberg 1789—1800.

gerade in Ansehen der neuen Terminologie.[1] Erst nach und nach gewöhnte man sich daran, als Archäologie jene Hälfte der allgemeinen Wissenschaft des klassischen Altertums gelten zu lassen, welche direkt aus dem Monumentalen schöpft. Eduard Gerhard, der Gründer unserer bedeutsamen archäologischen Schule in Rom, stellte diese Definition in seinem 1853 zu Berlin erschienenen Grundriß der Archäologie auf[2] und behauptete sie mit Erfolg gegen Otto Jahn, welcher Epigraphik, Numismatik und Handwerksprodukte der Archäologie einseitig abzusprechen versuchte (siehe oben unter Literatur).

So hatte das Wort Ἀρχαιολογία seine Bedeutung nachträglich ebenso gründlich gewechselt, wie im Mittelalter der Terminus »antiquarius«. Man verstand nunmehr darunter Denkmälerkunde unter Ausschluß der literarischen Überlieferung.

Heute pflegt man das prägnante Fremdwort im deutschen Sprachgebrauch für die monumentale Überlieferung aller Völker anzuwenden und »nur eine christliche Archäologie daneben zuzulassen; in Frankreich freilich schließt der Name auch die Zeit des Mittelalters, im neuen Griechenland auch die sogenannten Realien ein«.[3]

Der noch häufige promiskuale Gebrauch der Termini Archäologie, Altertumskunde, Altertumswissenschaft in den übrigen Ländern drängt immer mehr zu einer einheitlichen Definition des einmal übernommenen Wortes, wonach als eigentliches und nächstes Objekt der Archäologie dasjenige anzusehen ist, was monumentalen Charakter trägt,[4] sie selbst einen wesentlichen Teil der Altertumskunde oder Altertumswissenschaft und damit eines der wichtigsten Hilfsmittel der Geschichtswissenschaft darstellt.

§ 2. Die christliche Archäologie ist demgemäß jene Disziplin der Altertumswissenschaft, welche das Studium der monumentalen Überlieferung des Urchristentums, im Gegensatz zur literarischen, zur Aufgabe hat.

Es gehören ihrem Bereiche zunächst nur solche Denkmäler an, welche einen monumentalen Charakter aufweisen, einerlei, ob sie Kunstwerke oder Produkte des Handwerks darstellen, wenn-

---

[1] Vgl. Brunn, Archäologie und Anschauung S. 7 ff.

[2] Zu vgl. seine Grundlage der Archäologie in den hyperboreisch-römischen Studien 1833 sowie sein Vortrag in den Verhandlungen der Philologenversammlung Berlin 1853.

[3] K. Sittl, Archäologie der Kunst S. 2.

[4] Vgl. F. X. Kraus, Über Begriff, Umfang usw. S. 11. — Auch in wissenschaftlichen Werken begegnet man zuweilen noch einer unverständlichen Anwendung der Termini: so versteht H. Bergner in seinem Grundriß der kirchlichen Kunstaltertümer in Deutschland (Göttingen 1900) S. 1 unter Archäologie die Beschreibung von Sitten, Gebräuchen und Einrichtungen, unter Altertumskunde die Denkmäler profaner Herkunft.

gleich erstere unter der Bezeichnung »christliche Kunstarchäologie« eine bevorzugte Stellung in der Gesamtheit des Überlieferten beanspruchen.

Durch den Fortfall jeder Einschränkung, soweit monumentale Quellen in Frage kommen, sowie durch eine gewisse zeitliche Abgrenzung ihres Operationsgebietes unterscheidet sich die christliche Archäologie von der christlichen Kunstgeschichte. In ihrer praktischen Anwendung ist sie ein gleichfalls zeitlich beschränktes Hilfsmittel der »monumentalen Theologie«, welche die Entwicklung des christlichen Gedankens an der Hand der bis auf unsere Tage reichenden Monumente zum Gegenstande hat. Infolge der verschiedenartigen Festsetzung dieser zeitlichen Abgrenzung christlich-archäologischer Forschung entstand einige Schwierigkeit. Man hat sich aber fast allseitig dahin vereinbart, unter christlicher Archäologie schlechthin die engere Periode des christlichen Altertums zu begreifen und im Anschlusse an sie von einer Archäologie des Mittelalters zu reden. Am weitesten ging Ferdinand Piper, welcher, Altertum und Vergangenheit identifizierend, die archäologische Forschung erst mit der Gegenwart abschließen läßt und diesen Standpunkt auch bei der Einrichtung seines christlich-archäologischen Museums an der Berliner Universität wahrte. De Rossi, Garrucci, F. X. Kraus lassen in ihren archäologischen Werken und Inschriftensammlungen das christliche Altertum mit dem definitiven Zusammenbruch der Antike im siebten Jahrhundert abschließen und statuieren nur für Gallien und Germanien, wo die Antike fast ein Jahrhundert nachlebte, im Anschluß an die Forschungen Le Blants und Martignys eine entsprechende Ausnahme. In Übereinstimmung mit neueren Bearbeitern der Kirchengeschichte nahm man als Markstein zwischen christlichem Altertum und Mittelalter das tiefeinschneidende Todesjahr Gregors des Großen (604) fast allgemein an. Freilich läßt sich der Trennungsstrich zwischen Altertum und Mittelalter niemals scharf ziehen. Zumal im Orient wird mit einem noch ungleich verlängerten Nachwirken der Antike zu rechnen sein gegenüber dem Abendlande.

§ 3. Aufgabe. In früheren Zeiten studierte man die Altertümer vielfach »bloß, um sie zu wissen, und da derjenige der gelehrteste war, der am meisten wußte, so kam es nur darauf an, viel zu wissen, ohne zu untersuchen, wie viel oder wie wenig von diesem vielen nützlich sei. Daher entstand das Geschlecht der gelehrten Mikrologen, die, wenn sie alles zusammengetragen hatten, was irgend über die Dreifüße und Lampen und Schuhe und Kleider der Alten von Alten und Neueren gesagt worden war, noch zu verzweifeln schienen, daß sie nicht mehr gefunden hatten als dies wenige«. Es bleibe dahingestellt, ob diese Worte, welche vielleicht von Winckelmann selbst, sicherlich in seinem Geiste

niedergeschrieben wurden,[1] nicht heute noch auf manchen Anwendung finden dürften, der sich mit archäologischen Dingen beschäftigt. Die Aufgabe speziell der christlich-archäologischen Forschung verlangt allerdings Beachtung selbst der kleinsten und unscheinbarsten Reste der Vergangenheit. Aber nie wird der Jünger dieser Wissenschaft über der minutiösen Detailarbeit sein eigentliches Ziel aus dem Auge verlieren: die Rekonstruktion und allseitige Erkenntnis des christlichen Lebens im Bereiche der antiken Bildungsform. Unter diesem Gesichtspunkte wächst die Aufgabe der christlichen Archäologie weit über die der profanen Archäologie hinaus, da einerseits jener nicht wie dieser ein direkter Kontakt mit der Gegenwart fehlt, anderseits sie nicht nur wie die profane Archäologie ein wertvolles Hilfsmittel der Geschichtswissenschaft im engeren Sinne, sondern vor allem auch der Kirchengeschichte, für deren grundlegenden Teil sie als Hilfsdisziplin und Kontrolle zugleich gilt, bildet. Wie man aus den literarischen Schätzen des Altertums für alle Gebiete des Lebens neues Licht erwartet und erhalten hat, so soll auch das Studium und die Erforschung der Monumente dazu beitragen, neues Licht über Verfassung, Verwaltung, kirchliches Recht, Kultus, Privatleben, Kunst, ja sogar Literatur und Dogma im Urchristentum zu verbreiten. Der praktische Wert eines solchen Studiums braucht ebensowenig hervorgehoben zu werden wie der rein hedonische und pädagogische, der in der Anwendung auf moderne Verhältnisse liegt. Ein »Handbuch« ist nicht der Ort, darauf einzugehen. Dazu kommt für den Theologen die reizvolle Tatsache, daß gerade diese Wissenschaft ihn mit den Vertretern so vieler Richtungen auf einem Boden zusammenführt, wo fast jede Schranke fällt und das omnes unum zur Wirklichkeit wird.

Anderen Disziplinen, die ihr bisher ablehnend oder gar übelwollend gegenüberstanden, zwingt sie allmählich volle Achtung auf. Die Richtung, welche die christlich-archäologische Forschung seit kaum drei Dezennien mit großem Erfolg einschlägt, sichert ihr das Interesse dieser bisher fernstehenden Kreise. England, Frankreich und Amerika haben unsere deutsche Profanarchäologie belehren müssen, daß die kaum geduldete Stieftochter gleichwertige Rechte besitzt und ihre Ebenbürtigkeit geltend machen darf. Auch die Kunstforschung und die architektonische entzieht sich nicht dem Lichte, das von den neuerschlossenen Denkmälern des Orients auf unsere vererbten, aber veralteten Grundanschauungen über die urchristliche und frühmittelalterliche Kunst fällt.

---

[1] Vorrede zu J. Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums, hrsg. von der Kais. kgl. Akademie der bildenden Künste, Wien 1776, XVII.

§ 4. Einteilung. Die monumentalen Quellen des christlichen Altertums lassen sich in fünf große Klassen einteilen, nämlich in die Denkmäler der

altchristlichen Architektur (Sepulkral-, Sakral- und Privatbau),
Malerei (einschließlich der Musive und Miniatur),
Bildhauerei (einschließlich der Edelplastik),
Kleinkunst (einschließlich Textilkunst und Numismatik),
Epigraphik (einschließlich der Ostraka- und Papyruskunde).

Das Hauptgebiet der altchristlichen Architektur verlangt wiederum eine Einteilung. Denn bei der Bedeutsamkeit der sepulkralen Architektur, der wir die wichtigsten monumentalen Dokumente verdanken, ist eine Scheidung zwischen ihr und der übrigen sakralen und der profanen Architektur von selbst gegeben.

Die erste Gruppe, die der altchristlichen Architektur, beschäftigt sich vorzugsweise mit den subterranen Friedhöfen, den Katakomben (Cömeterien, Hypogäen, Martyrien, Areen), sowie den übrigen Sakral- und den Privatbauten des christlichen Altertums: sie macht mit der Struktur der unterirdischen Gräberstädte, der Anlage subdivalischer Friedhöfe, den Basiliken und Privatbauten bekannt. Sie beschränkt sich ebensowenig wie die folgenden etwa nur auf Rom und die engere Umgebung der christlichen Hauptstadt, ihr gehören ebensogut die neapolitanischen, syrakusanischen, melischen, alexandrinischen Katakomben, die christlichen Grabkammern Kertschs und Palästinas, ravennatische, gallische, syrische, nordafrikanische, sogar deutsche Kirchenbauten und Friedhofsanlagen an. Als zweite große Denkmälergruppe behandeln wir die Malerei, namentlich die der Sepukral- und Sakralbauten. Mit ihrer Betrachtung verbindet sich, da keine andere der darstellenden Künste so reiches Vergleichungsmaterial aufweist, zweckmäßig das Studium der altchristlichen Symbolik. Es schließen sich an die verschiedenen Zweige plastischer Kunst, soweit diese nicht lediglich profanen Zwecken diente. In nicht geringem Maße gewinnt das Verständnis der altchristlichen Epoche auch durch die Einbeziehung der Kleinaltertümer des Kultus sowohl wie des Privathauses (instrumentum domesticum) und sonstiger Denkmäler der Kleinkunst und des Gewerbes. Schließlich verbleibt dann noch das weite Gebiet der altchristlichen Epigraphik, die Lehre von den Inschriften, deren Texte den Werken der Architektur und der Malerei erst das rechte Leben geben und deren Studium einen tiefen Einblick in den Geist der altchristlichen Denkmäler vermittelt. Bezüglich dieser nicht zu unterschätzenden Fundgrube darf ich auf mein inzwischen erschienenes Handbuch der altchristlichen Epigraphik verweisen.

Zweiter Abschnitt.

Zur Geschichte und Literatur der christlich-archäologischen Forschung.

F. Piper, Einleitung in die monumentale Theologie, Gotha 1867. — Ders., Artikel »Monumentale Theologie« in der Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, 2. Aufl. — Auf Piper fußen: F. X. Kraus, Antrittsrede S. 12 ff. und Realenzyklopädie der christlichen Altertümer s. v. »Archäologie« und »Katakomben«, Freiburg 1882; V. Schultze, Die Katakomben S. 1—6, Leipzig 1882 und Archäologie der altchristlichen Kunst S. 3—8, München 1895.

Man unterscheidet vier größere Perioden der christlich-archäologischen Forschung: 1. die der Grundlegung, vom Zeitalter der Reformation bis zum Erscheinen der ersten Roma Sotterranea in ihren verschiedenen Drucken (ca. 1550—1650). Mittelpunkt ist Antonio Bosio, der Kolumbus der Katakomben. Nach ihr tritt ein Stillstand von etwa 50 Jahren ein, der in der Durchsuchung der Katakomben nach Märtyrerleichen eine Hauptursache hat; 2. die Periode des Weiterbaues, in welcher einerseits die gewonnenen Resultate ausgenutzt, anderseits durch Spezialuntersuchungen die einzelnen Zweige der archäologischen Wissenschaft gefördert werden (etwa 1700—1850); 3. die Zeit der großen Entdeckungen und des rein wissenschaftlichen Betriebes der christlichen Archäologie (1850—1900), mit der Lebensarbeit Giovanni Battista de Rossis als Mittelpunkt, und 4. die Gegenwart mit ihrer erstmaligen systematischen Einbeziehung der orientalischen Denkmälerwelt in den Kreis der Forschung.

I. Die Zeit der Grundlegung.

§ 5. Die christlich-archäologische Forschung im engeren Sinne ist eine Schöpfung des 16. Jahrhunderts. Wenn wir sie auch nicht direkt der Reformation verdanken, so hat doch das Bestreben des Protestantismus, sich im Hinblicke auf die vorchristliche Epoche zu rechtfertigen, unleugbar italienische Gelehrte zu einer energischen Beschäftigung mit dem christlichen Altertum veranlaßt. Eine Reihe glücklicher Funde erhöhte naturgemäß das Interesse der Beteiligten, so die Ausgrabung der Hippolytusstatue 1551, die Entdeckung der Katakombe der Jordani am 31. Mai 1578 und des Bassussarkophages bei der Konfessio von St. Peter im April 1595.[1]

[1] Die meisten Autoren folgen der unrichtigen Angabe des Baronius, der Annal. eccles. III ad ann. 359 XXVI den September 1597 angibt.

Sieht man ab von spärlichen, oberflächlichen Bemerkungen italienischer Humanisten im 15. Jahrhundert, so schenkte als erster neben den profanen auch den christlichen Antiquitates energische Beachtung ein in Diensten des Kardinals Alexander Farnese lebender jugendlicher Augustinereremit, Onofrio Panvinio († 1568 zu Palermo). Es bildeten zwar die christlichen Denkmäler, insonderheit die römischen, seit Jahrhunderten den Gegenstand von Fürsorge und Studium zahlreicher Schriftsteller, aber die praktische Erforschung des Urchristentums inaugurierte Panvinio. Literarisches Zeugnis legen hierüber ab sein Buch über Cömeterien und Leichenbestattung, in welchem sich 5 ihm bekannte und 38 andere Nekropolen erwähnt finden, sowie seine Arbeiten über die Hauptbasiliken der Ewigen Stadt.[1] Als Panvinio, dessen Lebensziel nach einer Grabschrift zu San Agostino in Rom es ausmachte, »alle römischen und kirchlichen Altertümer dem Dunkel zu entreißen«, nur 38 Jahre alt starb, hatte schon Antonio Bosio, römischer Agent des Malteserordens und, wie es scheint, auch von Geburt ein Malteser, mit seinen Forschungen in den altchristlichen Grabstätten begonnen. Er scheint unter dem Einflusse eines Freundes de Rossis,[2] des römischen Universitätslehrers Pompeo Ugonio,[3] und angeeifert durch die Erfolge einiger ihm befreundeter, im folgenden Paragraphen erwähnter flämischer Gelehrten, bestimmt worden zu sein, seine ausgebreitete literarische Quellenkenntnis, welche eine umfangreiche Schedensammlung in der ehemaligen Oratorianerbibliothek (Vallicellana) zu Rom noch heute dokumentiert, der praktischen Archäologie dienstbar zu machen. Bosios Haupttätigkeit fällt in die Jahre 1590—1600, wo er, unermüdlich

---

[1] De ritu sepeliendi mortuos apud veteres christianos et de eorundem coemeteriis, Romae 1568. — De praecipuis urbis Romae sanctioribus basilicis, Romae 1554 (und 1570). Im übrigen ist zu vergleichen Kardinal Mai, Spicilegium Romanum tom. IX, wo wichtige Handschriften des Panvinio ans Licht gezogen werden.

[2] De Rossis Bruder, der berühmte Janus Nicius Erythräus, schreibt in seiner Pinacotheca I, CXXIX über den Anfang von Bosios Schaffen: sed quoniam interdum ipsi a negociis vacui ac liberi temporis aliquid relinquebatur, coepit excogitare, qua illud in re posset collocare, in qua nemo adhuc elaborasset. Intercedebat illi vetus usus, consuetudoque cum fratre meo, homine mire ad eius mores facto, a quo cum maxime in ea cogitatione versaretur, perductus est in cryptas, seu arenarias quarum Romae magnus est numerus, contortis ac labyrintheis inter se flexibus implicatas atque connexas . . . Quorum ille locorum situm immensitatem, rerumque in eis contentatum varietatem admirans voluit . . . reverti investigare, perquirere etc. — Zu Bosios literarischem Nachlaß siehe de Rossi, Roma Sotterranea I, 26 ff. Vgl. auch Antonio Valeri, Cenni biografici di A. B., con documenti inediti, Roma 1900 sowie NB 1912, 133 ff.

[3] Ugonios Tagebuchnotizen über die in den Jahren 1593 und 94, zumeist in Gesellschaft des jungen Bosio gemachten Katakombenbesuche liegen in der Bibliothek von Ferrara.

im Vermessen, Skizzieren, Kopieren von Inschriften und Bildern, sich als den wahren »Kolumbus der Katakomben« erwies. Jean l'Heureux feierte bereits den Jüngling Bosio als nobilis et doctus iuvenis romanus, egregiis moribus, mihi amicissimus; qui imaginum sacrarum ductus amore, coemeteria adiit et adscito pictore delineari curavit, et idem in sarcophagis . . . praestitit, et qua licuit diligentia fideque singula contulit in librum depicta. Neuere römische Funde haben wiederum sein divinatorisches Talent im besten Lichte gezeigt; so scheint es entgegen der festen Überzeugung eines de Rossi nunmehr festzustehen, daß die Heiligtümer des Papstes Damasus und des Markus und Marcellianus in jenem Katakombentrakt liegen, der sich zwischen St. Callisto und der Via Ardeatina hinzieht und wo ihre Reste aufgefunden wurden. Schon Bosio hatte sie so loziert. Er vereinigte seine Studien zu den altchristlichen Denkmälern in einem großen, noch heute überaus schätzbaren Werke, dem er den Namen Roma Sotterranea beilegte, das aber erst nach seinem Tode (1629) herauskam. (Siehe § 7.)

§ 6. Noch bevor es in die Presse gelangte, traten andere gelehrte Zeitgenossen der christlich-antiquarischen Forschung näher; auch erhielt das Katakombenstudium einen nicht gering anzuschlagenden Impuls von Männern, die, wie der hl. Philipp Neri, den Besuch der altchristlichen Grüfte aus religiösen Gründen förderten. Den großen Kirchenhistoriker Cesare Baronio hatte die polemische Benutzung der Altertümer seitens der Magdeburger Zenturiatoren (Basel 1559—74) aufmerksam gemacht; er zitiert in seinen groß angelegten Annales ecclesiastici (1588—1607) wiederholt Münzen, Inschriften, Malereien usf. quellenmäßig und fügt entsprechende Abbildungen bei; auch sein Martyrologium erweist, wie hoch er die neuen Entdeckungen in den Katakomben einschätzte. Er selbst erzählt (ad ann. 130 II) von dem Aufsehen, welches es erregte, als Puzzolanarbeiter im Jahre 1578 jene Katakombe der Jordani entdeckten, die man damals wie alle Cömeterien der Via Salaria schlechthin als Priscillakatakombe bezeichnete. Ein Glück, daß sein Zeitgenosse, der Dominikaner Alfonso Ciacconio, die Bildwerke der wenige Jahre darauf zerstörten Grabstätte kopierte und mit vielen anderen Zeichnungen hinterließ (Cod. Vat. lat. 5409). Bosio hatte sie nicht mehr zu sehen bekommen, dagegen konnte der Flamländer Philipp de Winghe († 1592) noch die Originale benutzen. Des letzteren Zeichnungen sind — leider nur in Kopien — zum Teil in der Bibliotheca Vallicellana (Codex G 6) erhalten. Ein anderer Freund Ciacconios und Bosios, gleichfalls Flamländer, der schon oben genannte gelehrte Jean l'Heureux, befaßte sich in Rom fast 20 Jahre hindurch mit dem Studium altchristlicher Bildwerke und schrieb unter dem Namen Johannes Macarius seine

Hagioglypta, deren Publikation bereits Bollandus plante, Garrucci erst verwirklichte.[1]

§ 7. Auch Bosios Roma Sotterranea, deren Abfassung man eine Zeitlang dem genialen Manne zugunsten eines Onkels streitig zu machen suchte, erschien als opus postumum, wenngleich nur wenige Jahre nach dem Tode des Verfassers. Auf Kosten des Maltesergesandten Carlo Aldobrandini, der Bosio beerbte, ordnete und bearbeitete der Oratorianer Giovanni Severano das Werk (1632); von diesem stammt auch das letzte Buch desselben.[2] Eine vielverbreitete reduzierte Quartausgabe seiner Roma Sotterranea erschien 1650 zu Rom und ebenda im folgenden Jahre die von Paolo Aringhi besorgte lateinische Übersetzung, welche 1659 Nachdrucke in Köln und Paris und 1671 einen kleinen Auszugsdruck in Arnheim erlebte.[3]

Während die kunstgeschichtlichen Bestrebungen des Aretiners Vasari (um 1550) der christlichen Antike keinen Gewinn einbrachten, streiften unsere Forschung einige polemische Schriften zum Bilderstreite gegen Ende des 16. Jahrhunderts. So die des

---

[1] Hagioglypta sive picturae et sculpturae sacrae antiquiores, praesertim quae Romae reperiuntur, explicatae a Ioanne l'Heureux Greveningiano, Paris 1856.

[2] Roma Sotterranea, opera postuma di Antonio Bosio, Romano antiquario ecclesiastico singolare de' suoi tempi, compita, disposta ed accresciuta dal m. r. P. Giovanni Severani da S. Severino, sac. della Congregazione dell' Oratorio di Roma, nella quale si tratta de' sacri Cimiterii di Roma: del sito, forma, ed uso antico di essi: de' cubicoli, oratorii, imagini, jeroglifici, iscrizioni, ed epitaffi, che vi sono: nuovamente visitati e riconosciuti dal Sge Ottavio Pico dal Borgo S. Sepolcro, dottore dell' una e l'altra legge: del significato delle dette imagini e jeroglifici: de riti funerali in seppelirvi i defonti: dei martiri in essi riposti o martirizzati nelle vie circonvicine: delle cose memorabili sacre e profane che erano nelle medesime vie, e d'altri notabili che rappresentano l'imagine della primitiva chiesa: l'angustia, che pati nel tempo delle persecuzioni: il fervore de' primi Cristiani: e li veri ed inestimabili tesori che Roma tiene rinchiusi sotto le sue campagne. Publicata dal Commendatore Fr. Carlo Aldobrandino, ambasciatore residente nella corte di Roma per la sacra religione ed illustrissima milizia di S. Giovanni Gierosolimitano, erede dell' autore, Romae 1632. — Severano war ein bescheidener Gelehrter, der 50 Jahre seinem Orden diente und manche Ehrung ausschlug. Er war, wie wir von Bollandus (Acta SS. I) wissen, bei der Erhebung der Reste der hl. Martina zugegen. Er schrieb u. a.: Memorie sacre delle sette chiese di Roma, Roma 1636 und starb, siebzig Jahre alt, i. J. 1640.

[3] Der volle Titel der zweibändigen meist zitierten lateinischen Übersetzung des Aringhi lautet: Roma subterranea novissima in qua post Antonium Bosium Antesignanum, Io. Severanum congreg. Oratorii presbyterum et celebres alios scriptores antiqua christianorum et praecipue martyrum coemeteria, tituli, monimenta, epitaphia, inscriptiones ac nobiliora sanctorum sepulchra sex libris distincta illustrantur et quam plurimae res ecclesiasticae iconibus graphice describuntur ac multiplici tum sacra tum profana eruditione declarantur opera et studio Pauli Aringhi Romani congreg. eiusdem presbyteri cum duplici indice capitum et rerum locupletissimo, Romae MDCLI. — Der erste Band ist Innozenz X., der zweite Kaiser Ferdinand III. zugeeignet.

Löwener Professors Johannes Molanus († 1585), der, angeregt durch den Vandalismus der Geusen, ein Werk über die Bilder Christi und der Heiligen und die Art ihrer Benutzung schrieb, das viel gelesen wurde.[1] Ziemlich gleichzeitig erschien zu Bologna der Discoro delle imagini sacre e profane des Kardinals Gabriele Paleotti, dessen lateinische Version ebenso wie die Bilderschriften des Jesuiten Jak. Gretser zu Ingolstadt herauskamen.[2]

§ 8. Merkwürdig berührt die außerordentliche Vorsicht, mit welcher protestantische Forscher des 17. Jahrhunderts Bosios Resultate beiseite schoben. Während italienische Gelehrte sich mit den Funden in den altchristlichen Nekropolen befaßten, schrieb der Straßburger Theologe Balthasar Bebel seine Antiquitates ecclesiasticae (Straßburg 1679), ohne von Bosios Erfolgen berührt zu werden. Er war Professor theologiae et antiquitatum sacrarum, und man kann sein Werk als den ersten Versuch einer systematischen Darstellung der allgemeinen christlichen Archäologie bezeichnen. Reformierte Theologen, wie Petrus Morin (verbrannt 1663), Joh. Daille (= Dalläus, gest. 1670), Friedrich Sponheim der Jüngere (gest. 1701), schrieben wie die obengenannten katholischen Autoren zum Bilderstreite, ohne eine positive Förderung der Wissenschaft zu bieten. Eine solche brachte eher das zweibändige Werk Arnolds über das Leben der Urchristen, das eine Bearbeitung der christlichen Privataltertümer darstellt.[3]

Ezechiel Sponheims numismatisches Hauptwerk, das im Jahre 1664 erschien und mehrere Auflagen erlebte, machte leider an der Grenze des christlichen Zeitalters halt.[4] Drei andere protestantische Gelehrte behandelten zwar sehr knapp und flüchtig die Katakomben und ihre Altertümer, aber in einer Weise, daß aus ihren polemischen Erörterungen kein Gewinn für die Wissenschaft abfällt. Ihr positives Wissen fundiert auf den Arbeiten Bosio-Aringhis. Es sind der Theologe E. S. Cyprian,[5] der gelehrte reformierte Prediger Jak. Basnage[6] und Peter Zorn.[7] Auch dem

---

[1] De picturis et imaginibus sacris liber unus tractans de vitandis circa eas abusibus et de earum significationibus, Lovan. 1570. Eine zweite Auflage erschien unter dem Titel: De historia ss. imaginum pro vero earum usu contra abusus libri IV, Lovan. 1594, die dritte zu Douai 1617 und die vierte, besorgt von Paquot, wieder zu Löwen 1771.

[2] Paleotti, De imaginibus sacris et profanis, Ingolstad. 1794. — Zu Gretser sind zu vgl. seine Opera omnia vol. I. III. XV. sowie Konr. Deckers Gegenschrift Staurolatria, Romae 1617.

[3] Wahre Abbildung der ersten Christen im Glauben und Leben. Frankf. 1700.

[4] Dissertationes de praestantia et usu numismatum antiquorum. Romae 1664.

[5] De ecclesia subterranea liber, Helmstad. 1699.

[6] Histoire de l'église, Rotterdam 1699.

[7] Dissertatio historico-theologica de catacombis seu cryptis sepulchralibus sanctorum martyrum, in qua Burnetti, Missonii et aliorum sententia defenditur contra Mabillonium, Ciampinum, Bosium et alios Romanenses, Lipsiae 1703.

sonst so gründlichen und namentlich in den literarischen Quellen der Urkirche hervorragend orientierten Anglikaner Joseph Bingham bleibt der Vorwurf nicht erspart, daß er beinahe ein Jahrhundert nach Bosios Roma Sotterranea die neuerschlossene Monumentenwelt nicht verwertet. Dieser Tadel ist um so begründeter, als einerseits in seinen Origines ecclesiasticae[1] Denkmäler zitiert und als Quellen benutzt, Baptisterien, Kirchen und Cömeterien besprochen werden, anderseits des Bosio Werk in zahlreichen Ausgaben weite Verbreitung gefunden. Als Entschuldigung könnte allenfalls jene traurige Tatsache vorgebracht werden, welche auch die katholische Forschung beinahe ein halbes Jahrhundert hindurch, nämlich bis zum Anfange des 18. Jahrhunderts lahm liegen ließ: die in jener Zeit beginnende, von oben geförderte kritiklose Durchwühlung christlicher Grabkammern nach Märtyrerleibern. Es war eine Nachlese,[2] die natürlich Irrtümer und Mißverständnisse in Fülle veranlaßte und welche die gesamte bereits geschaffene Arbeit bei vielen in Mißkredit brachte.

II. Das achtzehnte und die erste Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts.

§ 9. Tatsächlich setzt die weitere wissenschaftliche Fruktifizierung durch die Italiener erst wieder gegen Ende des 17. Jahrhunderts ein. An der Spitze derselben stehen zwei Männer, denen die Kustodie der Katakomben und der Reliquien anvertraut war, Raffaele Fabretti und Marc Antonio Boldetti, denen u. a. Mabillon und Schelstrate viel Anregung und die Autopsie verschiedener Cömeterien verdanken. Zunächst erschien Fabrettis Werk über die Inschriften,[3] das zwar zumeist der paganen Epigraphik zugute kam, aber mehr wie Mazochi, Panvinio, Gruter, Doni u. a. die christlichen berücksichtigte und namentlich die altchristlichen und die Neufunde registrierte; im achten Teil seines Bandes bietet er griechische und lateinische Inschriften der römischen und einiger außerrömischen Cömeterien alphabetisch geordnet. Seines Amtsnachfolgers Boldetti († 1749) Osservazioni[4] behandeln neben den

[1] Origines ecclesiasticae or the antiquities of the christian church, London 1708—22, 8 Bde; meist nach der lateinischen Version des Halberstädter Theologen J. H. Grischow zitiert, Halle 1724, zweite Ausg. 1751—62.

[2] Über frühere Translationen vgl. den Abschnitt über die Katakomben.

[3] Inscriptionum antiquarum explicatio, Romae 1699 (1702).

[4] Osservazioni sopra i cimiteri de' santi martiri ed antichi cristiani di Roma. Aggiuntavi la serie di tutti quelli, che fino al presente si sono scoperti, e di altri simili, che in varie parti del mondo si trovano con alcune riflessioni pratiche sopra il culto delle sagre Reliquie. In Roma MDCCXX. 2 Bde. Ein ungedruckter Auszug im Cod. Vat. lat. 8370. Ungedruckte Vita, verfaßt von Marangoni im Florentiner Cod. Marucelliano A. 31. — Boldetti legte auch als

christlichen Inschriften wieder die Denkmäler. Sie wollen eine Art Apologie des damaligen Reliquienwesens sein,[1] was der Verfasser in seiner an Klemens XI. gerichteten Vorrede offen bekundet, und befassen sich nicht nur mit der römischen Archäologie, sondern auch mit zahlreichen außerrömischen Cömeterien, von denen nur die bekanntesten zu Albano, Nepi, Sutri, Otricoli, die der ciminischen Landschaft, die von Terni, Spoleto, Chiusi, Lucca, Padua, Mailand, Brescia, Aquila, Neapel, Pozzuoli, Otranto, Messina, Syrakus, Malta, St. Maurice, Köln, Trier erwähnt seien. Boldettis Werk gilt noch heute als wertvolle Quellensammlung, ist aber mit Vorsicht zu gebrauchen, da kritischer Sinn und Verläßlichkeit der Angaben oft darin vermißt werden, was namentlich die epigraphischen Partien beeinträchtigt.

Die Geschichte der antiquarischen Studien dieser Periode darf eine Reihe von Forschern nicht unerwähnt lassen, die einerseits viel Interesse an den Denkmälern bekundeten, deren literarische Quellenstudien anderseits von weittragender Bedeutung auch für die Archäologie wurden. Am umfassendsten von ihnen wirkte der Benediktiner Mabillon († 1707), der auf seinen Reisen die urchristlichen Erinnerungen stets aufsuchte und, wie aus seinem Museum Italicum (1687 und 1724) erhellt, auch verwertete. Seine berühmte Schrift Du cultu sanctorum ignotorum griff empfindlich in die Arbeit der römischen Reliquiensucher ein. Seine Ordensgenossen und Freunde Ruinart († 1709), der Bearbeiter der Märtyrerakten, und Montfaucon († 1741), dessen Aufgabe eine Gesamtdarstellung des Altertums auf Grund der Privat- und Kultaltertümer war, leisteten, wie die Mönchsschule der Mauriner überhaupt, der Forschung viele Dienste. Im Verein mit den Bollandisten und ihrem jüngeren Zeitgenossen Muratori († 1750) erschlossen sie immer neue literarische Hilfsquellen. Letzterer beteiligte sich auch direkt durch seine Abhandlung über die Basiliken, eine Inschriftensammlung, eine Dissertation über das Begräbnis der alten Christen usw.[2]

Kanonikus von S. Maria in Trastevere die wertvolle Inschriftensammlung im Atrium jener Kirche an. Daselbst im Kapitulararchiv seine Biographie.

[1] Es veranlaßten Boldetti zu dieser »Kritik« hauptsächlich Mabillons Angriff auf die neue Reliquienpraxis sowie die Vorurteile des Engländers Burnet (Some letters from Italy etc., Rotterdam 1651) und des reformierten Franzosen M. Misson (A new voyage to Italy, 1691) gegenüber den Resultaten der Roma Sotterranea. — Über die kritiklose Hebung von »corpi santi« in neuerer Zeit belehren die Bände Actorum custodiae ss. martyrum des Archivs des römischen Generalvikariats, von denen einiges noch erhalten ist. Vgl. de Waal in seiner »Römischen Quartalschrift« 1898, 334 ff.; 1899, 1 ff.

[2] De sacrarum basilicarum apud Christianorum origine ac appellatione. Opera tom. XII. — Novus thesaurus veterum inscriptionum, Mediol. 1739–42. Vgl. auch Antiquitates Italicae, Mediol. 1718–42 tom. V. — Die genannte Dissertation findet sich in seinen Anecdota quae ex Ambrosianae bibliothecae codicibus nunc primum eruit L. A. Muratorius, tom. I, Mediol. 1697, Diss. 16 f.

§ 10. Nach wie vor verbleibt der Schwerpunkt archäologischer Bestrebungen im Lande der Entdeckungen, in **Italien.** In Ergänzung der Katakombenwerke hatten 1681 Bertoli sein Buch über die Grablampen,[1] bald darauf Ciampini[2] das seine über die Mosaiken, Buonarroti 1716 eine wertvolle Abhandlung über die figurierten Gläser[3] erscheinen lassen. 1744 kam dann ein Aufsehen erregendes Werkchen des päpstlichen Notars Giov. Marangoni, welcher 30 Jahre lang zusammen mit Boldetti gearbeitet hatte. Der Verfasser versuchte darin seinen Gegnern die Erlaubtheit der Benutzung heidnischer Denkmäler zum Schmucke christlicher Kirchen zu erweisen[4] als Antwort auf die üble Aufnahme einiger der von Boldetti in der Vorhalle von St. Maria in Trastevere eingemauerten Raritäten. Vier Jahre früher waren bereits seine Acta S. Victorini illustrata herausgekommen.

Als eine Verarbeitung von Bosios grundlegender Roma Sotterranea mit Abdruck seiner Stiche in vergrößertem Maßstabe sind dann des C. C. Bottari im Auftrage Klemens' XII. herausgegebenen Sculture e pitture sacre[5] zu bezeichnen. Sie erschienen in drei Bänden, deren erster dem Papste zugeeignet ist, und haben einen gewissen Wert als Tafelkommentar.

Fast ein Jahrhundert lang blieb nun das eigentliche Feld der christlichen Archäologie, die monumentale Forschung, unbebaut. Dagegen entstanden in der Zeit bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts eine Reihe wertvoller Einzeluntersuchungen. Während die Epigraphiker Gori (1726), Olivieri (1738), Rivantella (1743), Ricoloi (1747), Maffei (1749) in ihren Sammlungen auch christliche Inschriften brachten, erwarben sich andere durch Erklärung und Verarbeitung altchristlichen Materials Verdienste. So der Jesuit Antonio Lupi, der mit seinem Kommentar über

---

[1] Le antiche lucerne sepolcrali figurate raccolte dalle cave sotterranee e grotte di Roma, Romae 1681.

[2] Vetera monimenta, in quibus praecipue musiva opera illustrantur, Romae 1690, 1699, 2 vol. Außerdem desselben De sacris aedificiis a Constantino Magno constructis, ebenda 1683.

[3] Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro trovati ne' cimiteri di Roma, Firenze 1716.

[4] Delle cose gentilesche e profane trasportate ad uso ed ad ornamento delle chiese, Romae 1744.

[5] Sculture e pitture sacre estratte dai cimiteri di Roma, pubblicate già dagli autori della Roma Sotterranea ed ora nuovamente date in luce colle spiegazioni, in Roma 1737—54, 3 vol. — Für die außerrömische Cömeterienforschung erwähnenswert sind Bonanni, Le antiche Siracuse, Palermo 1717 (vgl. auch Gaetano, Isagoge ad historiam sacram Siculam cap. 28 im Thesaurus antiqu. Sic. II), Milante, De Stabiis, stabiana ecclesia et episcopis eius, Neap. 1750. — Eine ganz wertlose Schrift über die Katakomben von Neapel hatte bereits 1693 der Kanonikus Celano geliefert in seiner Notizia del bello e del curioso e dell' antico della città di Napoli, neugedruckt von Chiarini, Napoli 1860.

die Grabschrift der Severa[1] den ersten Anstoß zu einer systematischen Behandlung der Inschriften gab, Corsini mit seiner Erklärung schwieriger Tituli[2] und Oderici mit einer solchen zu römischen Inschriften, welche er 1765 nach den Originalen publizierte.[3] Fr. Ant. Zaccaria erwähnt wiederholt altchristliche Denkmäler[4] und schreibt eine Abhandlung über die Theologie der Inschriften.[5] Allegranza macht mit der christlichen Archäologie Mailands bekannt[6] und fügt seinem Buche über die Gräber in christlichen Kultgebäuden eine Sammlung alter Inschriften bei.[7]

Der erste, welcher in einem größeren, freilich kritiklosen Werke auch die altchristlichen Denkmäler als Antiquitates berücksichtigte, war der Dominikaner Mamachi; er beschränkt sich allerdings auf wenige Katakombenfunde.[8] Francesco Bianchini, der Verfasser der Istoria universale, und sein Neffe Giuseppe machten die Monumente zuerst der Kirchengeschichte systematisch dienstbar.[9]

Ein wichtiges Ereignis für die archäologische Forschung des 18. Jahrhunderts war die Errichtung des christlichen Museums im Vatikan durch Benedikt XIV., der damit auch erneut Anregung zum Sammeln christlicher Altertümer gab. In dem Abschnitte »Quellen und Hilfsmittel« werden wir darauf zurückkommen. Besonderes Verdienst, namentlich um die Katakombenaltertümer seiner Vaterstadt, erwarb sich der Neapolitaner Pelliccia,[10] der

---

[1] Dissertatio et animadversiones ad nuper inventum Severae martyris epitaphium, Panormi 1734.

[2] In seinen Notae Graecorum, Florent. 1849.

[3] Dissert. in aliquot ined. veterum inscript., Romae 1765.

[4] Iter litterarium per Italiam, Venet. 1754 und 1762.

[5] De veterum christianorum inscriptionum in rebus theologicis usu; Dissertatio duplex I, Venet. 1761.

[6] Spiegazione sopra alicuni monumenti ant. di Milano inediti, Milano 1757.

[7] De sepulcris christianorum in aedibus sacris, Mediol. 1773.

[8] Origines et antiquitates christianae, Rom. 1749—52, 5 vol.; im ersten und dritten Bande. — Den Plan zu einer Sammlung der Hauptschriften über christl. Archäologie hatte schon J. A. Fabricius zu Anfang des 18. Jahrh. gefaßt; sie sollte u. a. einen Band über Kultusbau und Geräte und einen über die Katakomben enthalten, kam aber nicht zur Ausführung. Vgl. Fabricius, Bibliographia antiquaria, editio 3, Hamb. 1760 p. 169 ff. Mamachis Hauptwerk erlebte eine Neuauflage, besorgt von Matranga, Rom 1841 ff. 6 Bde. Seine Privataltertümer, die unter dem Titel De' costumi de' primitivi Cristiani zu Rom 1753—54 in drei Bänden separat gedruckt wurden, erschienen deutsch zu Augsburg (Die Sitten der ersten Christen) 1796.

[9] Demonstratio historiae ecclesiasticae quadripartitae comprobatae monumentis pertinentibus ad fidem temporum et gestorum, Romae 1752—54. Nur ein Band = saec. I u. II erschienen. Zu seinem Nachlaß cf. CIL VI 1 p. LXI. Vgl. auch das Werk des Jesuiten J. B. Gener, Theologia dogmatica-scholastica . . . monumentis illustrata, Romae 1767—77.

[10] De christianae ecclesiae primae, mediae et novissimae antiquitatis politia, Vercellis 1777, 4 vol. Neuauflage besorgt von Ritter u. Braun, Coloniae 1829—39.

mehr wie seine Zeitgenossen und Mitbürger Paleotimo[1] und Selvaggio[2] mit ihren Antiquitates leistete. Von heutigem Standpunkte aus betrachtet überluden sich alle diese Werke durch zügellosen Abdruck der literarischen Quellen. Übrigens ergab Pelliccias Abhandlung De re lapidaria et siglis veterum christianorum ein brauchbares Handbuch der altchristlichen Epigraphik, das später in deutscher Übersetzung erschien.[3]

Eine Reihe von weniger umfangreichen Kompendien der christlichen Altertümer brachte um diese Zeit Deutschland. Sie verstehen aber immer wieder unter Antiquitates die kirchlichen Verfassungen und Gewohnheiten der früheren Tage, wie Baumgarten sich ausdrückt;[4] hatten ja auch die damaligen Professuren für christliche Altertümer nicht die Aufgabe unserer heutigen Lehrstühle für christliche Archäologie. Als ziemlich wertlos für unseren Gegenstand dürfen demgemäß die Kompendien von G. Walch,[5] des Jesuiten Mannhart[6] und von Vogel[7] und Haug[8] gelten. Im Anschluß daran seien die kunstarchäologischen Dissertationen der Professoren E. F. Wernsdorf[9] und K. H. Zeibich,[10] ebenso einige frühere unzureichende Versuche lexikalischer Verarbeitung[11] des Stoffes lediglich registriert. Absorbierte doch im Zeitalter Winckelmanns die Antike alle antiquarischen Interessen; auch kann man nicht einmal sagen, daß dieser geniale Förderer profanantiker Bestrebungen mehr als einen Blick für die christlichen Altertümer übriggehabt habe.

§ 11. Ein wesentlicher Aufschwung unserer Wissenschaft konnte auch nicht von jenen großen politischen Ereignissen erwartet werden, wie sie das Ende des 18. Jahrhunderts und das

---

[1] Antiquitates sive Orig. ecclesiast. Summa, Venet. 1766 und Augustae Vindel. 1767.

[2] Antiquitatum christ. institutiones, Vercellis 1778, 6 vol. u. Mogunt. 1787.

[3] Im 2. Bande von Binterim, Denkwürdigkeiten der kathol. Kirche, Mainz 1825.

[4] Erläuterung der christlichen Altertümer, hrsg. von Bertram, Halle 1768, S. 3. Erste Ausgabe: Primae lineae breviarii antiquitatum christianarum, schol. add. I. S. Semler, Hal. 1766 — K. Simonis, Vorlesungen über das christliche Altertum nach Baumgarten, hrsg. von S. Mursinna, Halle 1769.

[5] Compendium antiq. eccles. ex scriptoribus apologeticis eorundemque commentatoribus compos., Lipsiae 1733.

[6] Liber singularis de antiquitatibus christianis, Aug. Vindel. 1767.

[7] Altertümer der ersten und ältesten Christen, Hamburg 1780.

[8] Das Altertum der Christen, Stuttgart 1785.

[9] Historia templi Constantiniani, Witeb. 1770. — De simulacro columbae in locis sacris antiquitus recepto, ebenda 1773.

[10] De imagine Christi in larario A. Severi conspicua, in Miscellan. Lips. nov. III, 1704. — Zahlreiche kleinere Arbeiten meist protestantischer Autoren siehe bei Volbeding, Thesaurus commentationum selectarum, tom. I, Lips. 1847 p. 380 ff.

[11] Ios. Arndt, Lexicon antiquit. eccles., Gryphisw. 1669. — D. et C. Macri, Hierolexicon sive sacrum Dictionarium, Romae 1677 et Venet. 1712.

beginnende 19. mit sich brachten. In jene Zeit fällt die auf dem System des großen Profan-Archäologen Grafen de Caylus (1692—1765) gründende Tätigkeit von Seroux d'Agincourt (1730—1814), eines Franzosen, der sein Leben darauf verwandte, im Interesse der Kunstgeschichte die Denkmäler vom christlichen Altertum an bis auf seine Zeit zu publizieren. Als er 1814 starb, waren nur die ersten Lieferungen seiner entsagungsvollen Arbeit erschienen, einer Arbeit, die keinen geringeren Zweck verfolgte, als das Werk Winckelmanns nach dieser Richtung auszugleichen. Die zahlreichen Kupfer der damals Aufsehen erregenden Publikation sind mit Vorsicht noch zu gebrauchen.[1] Auch die Illustrationen zu den mehr das klassische Altertum berücksichtigenden Werken seines Landsmannes Millin († 1818) bringen einige altchristliche Denkmäler, namentlich südgallische, von vieler Bedeutung;[2] hier wie dort ist der Text ungenügend. Dagegen kamen die kunstgeschichtlichen Arbeiten von Emeric David Fiorillo, Cicognara, Rumohr mehr der mittelalterlichen Archäologie zugute; der Schrift von Artaud[3] über die Katakomben Roms gebührte nur ephemere Bedeutung. Unter dem Einflusse der Ausbreitung antiquarischer Studien überhaupt macht sich in einzelnen Ländern im 19. Jahrhundert eine gewisse, immerhin noch schwache Ausdehnung der christlich-archäologischen Bestrebungen geltend; die Ausbeute bleibt im allgemeinen dürftig genug. In **Frankreich** erschien bereits im Budget von 1831 ein Posten für Konservierung der Monumente, nachdem aus der Académie celtique eine Société des antiquaires de France entstanden war, deren Mémoires im Laufe der Zeit auch christliche Denkmäler berücksichtigten. 1834 gründete de Caumont die Société française d'archéologie, nachdem er durch zahlreiche Vorlesungen das Land für das neue Studium begeistert hatte.[4] Einen wichtigen daran anknüpfenden Erfolg brachte die Einführung der Archäologie in den Lehrplan französischer Priesterseminare. Caumonts Bulletin monumental folgten später ergänzend nach der christlichen Seite hin Didrons

---

[1] Histoire de l'art par les monuments, Paris 1823, 6 Bde mit 325 Kupfertafeln. Italienische Ausgabe: Storia dell' arte coll' mezzo dei monumenti, Milano 1824—25. Eine deutsche Ausgabe revidierte mit Textauszug von Quast, Berlin 1840.

[2] Voyage dans les départements du Midi de la France, Paris 1807—11. 4 Bände; Voyage en Savoie, en Piémont, à Nice et à Gènes, Paris 1816; Voyage dans le Milanais, Paris 1817. — Auch im Magasin encyclopédique, Paris 1795—1816, bespricht er altchristliche Monumente.

[3] Voyage dans les Catacombes de Rome, Paris 1810.

[4] Cours d'antiquités monumentales; histoire de l'art dans l'ouest de la France depuis les temps les plus reculés jusqu'au 17ème siècle, Paris 1830—41; 6 Bde u. 120 Tafeln. — Über seine Tätigkeit vgl. Montalembert, Œuvres, tome VI p. 326 f., Paris 1861. Siehe auch dessen Discours du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art, Paris 1839.

Annales d'Archéologie chrétienne (Paris 1844—70) und die Revue de l'art chrétien des Abbé Corblet (Paris 1875 bis dato). Auch Graf Clarac vergaß in seinem monumentalen »Museum antiker Skulpturen« nicht ganz das Urchristentum,[1] Raoul-Rochette widmete ihm seine reichen Abhandlungen über Katakomben,[2] in denen allerdings das Verhältnis der Antike zum Urchristentum einseitig dargestellt erscheint, Lenormant schrieb über Elfenbeinplastik,[3] Graf Bastard über alte Miniaturen.[4]

§ 12. Mächtige Anregung zur archäologischen Arbeit überhaupt gab, wie einhundert Jahre zuvor die erste große Grabung zu Pompeji-Herculanum, jene Überführung der Parthenonskulpturen durch Lord Elgin ins British Museum (1801—1816). Für **England** selbst kam dazu die Erneuerung der 1572 gestifteten Society of antiquaries of London i. J. 1707, die allerdings der christlichen Altertumskunde wenig eintrug. Die wissenschaftlichen Verhandlungen genannter Society,[5] die der schottischen und irischen archäologischen Gesellschaften[6] seien daher neben dem oben zitierten Werke Binghams, den Büchern von John Britton[7] und Gally Knight[8] sowie der Neubearbeitung des Monasticum Anglicanum[9] lediglich registriert. Ein tendenziöses Katakombenwerk lieferte Charles Maitland.[10]

In Belgien berücksichtigt die 1816 reorganisierte Kgl. Akademie der Wissenschaften,[11] in Rußland die zu Moskau 1815

---

[1] Musée de sculpture tom. II, Paris 1841; im ersten Teil des Bandes Skulpturen, im zweiten Inschriften (auch koptische).

[2] Sur l'origine etc. des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme, Paris 1834. — Tableau des Catacombes de Rome, Paris 1837. — Trois mémoires sur les antiquités chrétiennes (Mémoires de l'Académie des inscriptions tom. XIII), Paris 1838 f.

[3] Trésor de numism. et de glypt. rec. de basrel. et d'ornam., Paris 1836.

[4] Peintures et ornements des manuscrits franç.; nur 18 Lieferungen erschienen (karolingische Zeit).

[5] Archaeologia or miscellaneous tracts relating to antiquity, London 1770—1863, 39 Bde.

[6] Archaeologia Scotica or transactions of the society of antiquaries of Scotland, Edinb. 1792—1857, 4 Bde; später die »Proceedings«, Edinb. 1855—1865. — Transactions of the Irish Academy, Dublin 1787—1862, 24 Bde. Darin u. a. zwei Publikationen von George Petrie: An account of ancient Irish reliquary called Domach-Airgid tom. XVIII (1839); The ecclesiastical architecture of Ireland anterior to the Anglo-Norman invasion tom. XX (1845).

[7] The architectural antiquities of Great-Britain, London 1807—14 und 1820—25.

[8] The ecclesiastical architecture of Italy, London 1842, 2 Bde.

[9] Dugdale, Monasticum Anglicanum, London 1817 und 1846, 6 Bde.

[10] The church in the catacombs, London 1846.

[11] Sie förderte hauptsächlich durch Ausschreibung von Preisen die archäologisch-kunsthistorischen Arbeiten. Eine Frucht derselben ist u. a. die Schrift von Zestermann über das Verhältnis und die Umwandlung der antiken zur christlichen Basilika zu nennen. Mémoires couronnés tom. XXI, 1847.

gegründete gelehrte Gesellschaft für russische Geschichte und Altertümer wenigstens nebenher auch christliche Monumente.[1]

§ 13. Regsam zeigten sich auch in diesem Jahrhundert wieder die Italiener, in zweiter Linie die Deutschen. Im Jahre 1816 wurde die Accademia Romana zu Rom erneuert, deren Akten auch das altchristliche Gebiet wiederholt streiften;[2] zahlreiche Epigraphiker benutzten die Gründung oder Erweiterung von Museen zu einer neuen reichen Ausbeute an christlichem Material. So publizierten, nachdem schon Guasco i. J. 1775 diejenigen der kapitolinischen Sammlung ediert hatte, Nicolai die christlichen Tituli der Paulskirche, Brunati die kleine Sammlung des Museum Kircherianum, Labus und Ferrario die unter dem Paviment von St. Ambrogio zu Mailand entdeckten und im Vorhof eingemauerten Inschriften. Dafür ruht die an die Cömeterien anknüpfende Arbeit auch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts gänzlich. Sarti und Settele mit ihrer Neuauflage des Werkes von Dionysius[3] über die Grotten von St. Peter, Pasquini, der die Katakombe von Chiusi[4] behandelt, sind mit De Minicis, dem Beschreiber eines altchristlichen Sarkophages,[5] die einzigen nennenswerten Zeugen. Mit allgemeinen Themen, meist der Baugeschichte alter Kirchen, befaßten sich Valentini,[6] die Grafen Orti Manara[7] und Cordero,[8] Herzog Serradifalco[9] sowie der berühmte Canina.[10]

§ 14. Werfen wir nunmehr einen Blick auf die **deutsche Forschung.** Zunächst trat der Cottasche Plan der Herausgabe einer wissenschaftlichen Beschreibung der römischen Denkmäler

---

[1] Zu vgl. Fiorillo, Versuch einer Geschichte der bildenden Künste in Rußland, in seinen kleinen Schriften Bd. II, Göttingen 1806, und von Köppen, Über Altertum und Kunst in Rußland. Jahrbuch der Lit., Wien 1822.

[2] Atti dell' Accademia Romana d'Archeologia, Roma 1821—64, 15 Bde.

[3] Sacrarum Vaticanae basilicae cryptarum monumenta aeneis tabulis incisa, editio altera, Roma 1828. — Sarti et Settele, Ad Dionysii de Vaticanis cryptis appendix, Romae 1840. — Die Grottenliteratur basiert auf F. M. Torrigio, Le sacre grotte Vaticane etc., Romae 1618. Neuauflagen 1635, 1639, 1675. Vgl. C. M. Kaufmann, Die Grotten des Vatikan, ihre Entstehung und ihre bedeutsamsten Denkmäler; Festschrift zum 25. Jubiläum des archäol.-histor. Kollegiums von Campo Santo, Mainz 1902 (Katholik 1901 II).

[4] Ragguaglio di un antico cimitero di Cristiani in vicinanza di Chiusi, Siena 1831; Relazione di un antico cimitero etc. con le iscrizioni ivi trovate, Montepulciano 1833.

[5] Sarcofago cristiano nel tempio di Fermo, Romae 1843.

[6] La patriarcale basilica Lateranense, Romae 1832 u. 1834. La basilica Liberiana 1839. La basilica Vaticana 1845.

[7] Dell' antica basilica di S. Zenone, Verona 1839; Di due antichissimi tempi cristiani Veronesi, 1840; L'antica capella incavata nel monte detto di Scaglione e Costiglione in Verona, 1841; Interno all' antico battistero della chiesa Veronese, 1843.

[8] Della italiana architettura durante il dominio de' Longobardi, Brescia 1829.

[9] Del duomo di Monreale e di altre chiese Siculo-Normanne, Palermo 1838.

[10] Ricerche sull' architettura più propria dei tempi cristiani, Romae 1843.

unter Niebuhr und Bunsen im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts ins Leben.[1] Platner schrieb für dieses epochemachende Werk die Geschichte der christlichen Denkmäler und ihrer Zeit, Röstell über die Katakomben, Bunsen über die Hauptkirchen und Gerhard über die archäologischen Sammlungen. In die Zeit der Vorbereitung dieser Publikation fällt die Gründung des preußischen Istituto di corrispondenza archeologica (1828), das auch die christliche Altertumskunde förderte, soweit es die grundsätzliche Befassung mit der Antike erlaubte. Seit Winckelmann und Goethe waren dann Italienreisen auch bei den gelehrten Berufen häufiger geworden. Als Früchte solcher Reisen seien erwähnt neben der Schrift des preußischen Gesandtschaftspredigers Bellermann über die altchristlichen Begräbnisstätten, insbesondere die Katakomben von Neapel,[2] von Quasts treffliche Untersuchungen altchristlicher Bauten zu Ravenna,[3] die Schrift von Kreutz über San Marco in Venedig[4] und die von Rumohr beeinflußte, groß angelegte Arbeit des gelehrten H. W. Schulz über Geschichte und Denkmäler der Kunst in Unteritalien. Dies grundlegende Werk erschien dank den Bemühungen seines Bruders fünf Jahre nach dem Tode des Verfassers.[5] In der Heimat selbst trat zunächst der protestantische Augusti († 1841) hervor, welcher namentlich der Archäologie der Kunst[6] zu einem Platze unter den christlichen Antiquitates zu verhelfen suchte, aber die Resultate der Katakombenforschung kühn beiseite schob, ebenso wie das gleichzeitig und nach ihm Rheinwald,[7] Wilhelm Böhmer,[8] Siegel,[9] Guericke[10] in ihren Kompendien der christlichen Altertumswissenschaft taten. Den Katholiken Binterim[11] trifft für seine »Denkwürdigkeiten«, in denen der früher genannte Pelliccia benutzt wurde, derselbe Vorwurf der Unzulänglichkeit und Einseitigkeit nach dieser Richtung hin.

---

[1] Beschreibung der Stadt Rom, Stuttgart u. Tübingen 1830—42, 3 Bde. — Auszug von Urlichs 1843. — Bunsen, Die Basiliken Roms. 50 große Kupfer mit Text.

[2] Über die ältesten christlichen Begräbnisstätten und besonders die Katakomben zu Neapel, Hamburg 1839.

[3] Die altchristlichen Bauwerke von Ravenna, Berlin 1842.

[4] La Basilica di San Marco in Venezia 1843 ff.

[5] Denkmäler der Kunst des Mittelalters in Unteritalien, herausgegeben durch von Quast, Dresden 1860. Mit 100 großen Kupfern. 4 Bde.

[6] Die christlichen Altertümer, ein Lehrbuch für akademische Vorlesungen, Leipzig 1819; Denkwürdigkeiten aus der christlichen Archäologie, Leipzig 1817—31, 12 Bde; Handbuch der christlichen Archäologie, Leipzig 1836, 3 Bde; Beiträge zur christlichen Kunstgeschichte, Leipzig 1841.

[7] Die kirchlichen Altertümer, Berlin 1830.

[8] Die christlich-kirchliche Altertumswissenschaft, Breslau 1836, 2 Bde.

[9] Handbuch der christlich-kirchlichen Altertümer in alphabetischer Ordnung, Leipzig 1836 ff., 4 Bde.

[10] Lehrbuch der christlich-kirchlichen Altertumswissenschaft, Berlin 1847, 2. Aufl. 59.

[11] Denkwürdigkeiten der christkatholischen Kirche, Mainz 1826—41, 16 Bde.

Ein Zeit- und Gesinnungsgenosse des Augusti war der dänische Bischof Münter von Seeland, der zwar bei seinem Besuche in Italien und Rom 1784—87 den christlichen Altertümern wenig Berücksichtigung schenkte, später aber manches Treffende über sie, namentlich auf dem Gebiete der Symbolik, herausgab.[1] Bezeichnend für ihn ist die Rede, die er beim Abgange vom Rektorat der Universität Kopenhagen über die Anwendung und den Nutzen der Denkmäler, besonders orientalischer, für die Theologie hielt.[2] Er starb 1830. Es bleiben dann von deutscher Seite noch zu nennen: Matter mit seinen Abraxasstudien,[3] des württembergischen Oberhofpredigers von Grüneisen Abhandlungen über den Kunsthaß der alten Christen und die Ikonographie Gottes, und neben diesen die meist ikonographischen Versuche des Bischofs von Wessenberg,[4] J. G. Müllers,[5] von Radowitz',[6] Helmsdörfers,[7] von Münchhausens,[8] Alts.[9]

III. Neubelebung der christlich-archäologischen Studien in unserer Zeit.

§ 15. Um das Jahr 1841 begann ein Ordensmann, der sich bisher mehr mit der antiken Numismatik beschäftigt hatte, der Jesuit Marchi († 1860), sein Interesse den urchristlichen Altertümern zuzuwenden. Gleich zu Anfang seiner neuen Tätigkeit gesellte sich zu ihm ein vornehmer junger Römer, dem es beschieden sein sollte, sich vom gelehrten Skriptor der Vatikana zum Entdecker[10] der Papstgrüfte und anderer Cömeterien, zu einem der ersten Epigraphiker und Topographen seiner Vaterstadt,

[1] Symbola veteris ecclesiae artis operibus expressa, Kopenh. 1819; Epistola de duobis monumentis veteris ecclesiae, in seinen Antiquarischen Abhandlungen, Kopenhagen 1816, 55—84; Sinnbilder und Kunstvorstellungen der alten Christen, Altona 1825.

[2] Oratio de summa utilitate quam theologus ex veter. monumentorum, orientalium maxime, accuratiore notitia percipiet, Antiquarische Abhandlungen a. a. O. S. 3—24.

[3] Histoire du gnosticisme, Paris 1828, zweite Auflage (ohne Tafeln) 1844; Artikel »Abraxas« in der theologischen Realenzyklopädie I.

[4] Die christlichen Bilder, Konstanz 1827, 2 Bde.

[5] Die bildlichen Darstellungen im Sanktuarium der christlichen Kirchen vom fünften bis fünfzehnten Jahrhundert, Trier 1835.

[6] Ikonographie der Heiligen, Berlin 1834 (auch erweitert in seinen Gesammelten Schriften Bd I, Berlin 1852).

[7] Christliche Kunstsymbolik und Ikonographie, Frankfurt 1839.

[8] Die Attribute der Heiligen, Hannover 1843.

[9] Die Heiligenbilder oder die bildende Kunst und die theol. Wissenschaft, Berlin 1845.

[10] Einem vom Professor Lanciani-Rom gefundenen Aktenstück vom 4. März 1589 zufolge scheint damals schon die Papstgruft besucht und eine größere Zahl Papstgrabschriften, als de Rossi noch vorfand, gesehen worden zu sein.

kurz zu einem der bedeutendsten Gelehrten seines Jahrhunderts zu fördern, und den noch die Nachwelt als »Fürsten der christlichen Archäologie« rühmen wird. Es war dies der damals kaum zwanzigjährige Giovanni Battista de Rossi (1822—1894). Er begleitete den um vieles älteren Marchi in die Katakomben, schon damals von dem Plan einer systematischen Sammlung der christlichen Inschriften durchdrungen. Da beide erst zu »lernen« begannen, kann man Marchi nicht als Lehrer de Rossis bezeichnen, wie es oft geschieht; sie ergänzten sich vielmehr wechselseitig in ihren Kenntnissen, die, auf der topographischen Methode Bosios fundiert, zu streng wissenschaftlichen Untersuchungen, namentlich in den Katakomben, führten. Marchis Tätigkeit, der wir ein Werk über die Architektur der Katakomben danken,[1] erreichte ihr Ende, noch bevor de Rossis erste größere Publikation über die Inschriften aus der Presse kam. Dafür war es ihm vergönnt, der neidlose Zeuge von de Rossis größter Entdeckung, der der Papstgrüfte und der Krypta der hl. Cäcilia in den Kallixtkatakomben 1849 zu sein. Nach diesem Erfolge und seiner Ausnutzung unter der Protektion Pius' IX. begann de Rossis literarische Arbeit. Er schrieb zunächst zahlreiche kritische Artikel für die wichtigsten archäologischen Zeitschriften, namentlich die Annali und das Bullettino dell' Istituto di corrispondenza archeologica, das Giornale Arcadico, das Bullettino archeologico Napolitano, die Revue Archéologique; 1855 bzw. 1858 publizierte er seine trefflichen Aufsätze über die cömeterialen Fischbilder und die christlichen Inschriften Karthagos in Pitras Spicilegium;[2] 1860 kam noch dazu ein Referat über das monogrammatische Kreuz im griechischen Bibelcodex der Vatikana,[3] dem in den sechziger Jahren seine Hauptwerke, die Inscriptiones christianae, die Roma Sotterranea und das Bullettino folgten. Seine literarische Schaffenskraft warf allein für die christliche Archäologie



Glov. Batt. de Rossi.
(Abb. 3.)

[1] Monumenti delle arti cristiane primitive nella metropoli del cristianesimo, Romae 1841. — Sein Ordensgenosse P. Bonavenia fand einen Teil des Manuskriptes zum zweiten Bande wieder.

[2] De christianis monumentis ἰχθύν exhibentibus, Spicilegium Solesmense III, Paris 1855, 544—77; De christianis titulis Carthaginiensibus, a. a. O. IV, Paris 1858, 505—538.

[3] Della croce monogrammatica segnata nel codice greco Vaticano della Bibbia, in den Atti dell' Accademia Romana d'archeologia XIV, 338—43 und abgedruckt in den Dissertazioni accademiche di vario argomento del p. d. C. Vercellone, Roma 1884, 135—40.

mehr ab als die aller Fachgenossen des verflossenen Jahrhunderts, und dabei befaßte sich de Rossi noch mit anderen bedeutsamen Publikationen, von denen die im Auftrag Napoleons III. herausgegebenen Werke Bartolomeo Borghesis mit neun Bänden und seine Mitarbeit am Corpus Inscriptionum Latinarum und der Ephemeris epigraphica genannt seien.[1]

Der erste Foliant der altchristlichen Inschriften Roms[2] (IVR) erschien im Jahre 1861.

Ein Vierteljahrhundert darauf folgte des zweiten Bandes erster Teil.[3] Die Fortsetzung des Werkes war dem Meister nicht mehr vorbehalten, und auch das von seinem Freunde Giuseppe Gatti vorbereitete große Corpus stadtrömischer christlicher Inschriften dürfte durch den Tod dieses Gelehrten († 1914) in Frage gestellt sein.

Neben diesen beiden für die christliche Epigraphik grundlegenden Bänden erregte die Roma Sotterranea de Rossis bei ihrem Erscheinen freudiges Aufsehen. Sie war grundlegend für die eigentliche Katakombenforschung. Aus der Feder de Rossis erschienen davon drei Foliobände;[4] sein Bruder Michele Stefano, von Haus aus Vulkanist, schrieb dazu die geologisch-physikalischen Kapitel.

Über die Fortführung der offiziellen Roma Sotterranea nach des Meisters Tode vgl. § 17.

Mit dem Bullettino di archeologia cristiana (Bull.), seinem dritten Hauptwerke, schuf de Rossi ein Organ zur ersten Publikation eigener Spezialforschung und der archäologischen Funde überhaupt.[5] Es bilden die fünf vom Meister publizierten Serien

---

[1] Die Gesamtzahl seiner Publikationen übersteigt 200. Ein treffliches bis 1892 reichendes Verzeichnis derselben von G. Gatti im Albo dei Sottoscrittori pel busto marmoreo del comm. G. B. de Rossi e relazione dell' inaugurazione fattane nel dì XX e XXV Aprile MDCCCXCII sopra il cimiterio di Callisto per festeggiare il settanesimo anno del principe della sacra archeologia, Roma 1892, 31—37. — Die Scheden de Rossis füllen 32 Quartbände der Vat. Bibl.

[2] Inscriptiones christianae urbis Romae septimo saeculo antiquiores. Tomus primus, Romae 1861. Eine Programmschrift dazu erschien in verschiedenen Sprachen, 8 Seiten stark, ohne Jahreszahl.

[3] IVR, Voluminis secundi pars prima, Roma 1888. Programmatische Erklarungen hierzu im Archivio della R. Soc. Rom. di storia patria, 1887, p. 696—711 und in derselben Gesellschaft Conferenze pel corso di metodologia della storia fasc. III, Roma 1888.

[4] La Roma Sotterranea cristiana, tomo primo con atlante di XL tavole, Roma 1864; tomo secondo, con atl. di LXII e A, B, C, D tavole, Roma 1867; tomo terzo, con atl. di LII tavole, Roma 1877. — Programme hierzu in de Rossis Bullettino I 1864, 63 f.; II 1867, 89—90; III 1876, 155—57. — Wünschenswert wäre ein Neudruck des seltenen Werkes. — Ein kritikloses und von Fälschungen nicht freies Supplement erschien aus der Feder O. Jozzis: Supplemento alla Roma sotterranea cristiana del G. B. de Rossi, Roma 1897. Zweite Aufl. in 150 Abzügen ebenda 1898.

[5] Bullettino di archeologia cristiana del Commendatore Giovanni Battista de Rossi, Roma, Serie I 1863—69, wovon die Jahrgänge 1863 (zu Rom) und

(1863—94) ein unentbehrliches Supplement zu seinen übrigen Schriften. Eine Fortsetzung fand die Zeitschrift nach seinem Tode durch seinen Bruder Michele Stefano im Verein mit M. Armellini, E. Stevenson und O. Marucchi (seit 1898 Oberleiter). Sie führt den Namen Nuovo Bullettino[1] (NB) und dient seit 1898 als offizielles Organ der päpstlichen Commissione di archeologia sacra sugli scavi e su le scoperte nelle catacombe Romane. Hier seien gleich die weiteren Hauptwerke de Rossis angefügt. Vom Jahre 1872 ab erschienen in 27 Faszikeln Imperialformat italienisch und französisch und in glänzender chromolithographischer Ausstattung seine gleichfalls grundlegenden Untersuchungen über die christlichen Mosaikbilder der römischen Kirchen bis zum 15. Jahrhundert.[2] Die Herausgabe der letzten Hefte erlebte der Meister nicht, dagegen kam noch zu seinen Lebzeiten sein letztes großes Werk heraus, das er vereint mit seinem Freunde Louis Duchesne über das Martyrologium Hieronymianum[3] für die Bollandisten schrieb, ein Buch von unschätzbarem Werte für die Hagiographie und dem Kirchenhistoriker ebenso wichtig wie dem Archäologen.

Es bleiben nun noch einige seiner kleineren Schriften der Zwischenzeit zu registrieren, soweit sie nicht in Zeitschriften erschienen sind und sofern sie der christlichen Archäologie zugute kamen. 1863 schrieb er über Mariendarstellungen in den Katakomben,[4] 1867 über die Katakomben und das von ihm in jenem Jahre in Paris ausgestellte Modell eines Cubiculums,[5] 1877 über die lateranensische Sammlung altchristlicher Inschriften;[6] 1879 handelte er von den älteren Plänen der Stadt Rom,[7] 1881 über zwei ihm

1867—69 zu Belley auch in französischer Sprache erschienen. Serie II 1870—75; französische Ausgabe von Martigny. — Serie III 1876—81; französische Ausgabe von Martigny bis zu dessen Tode 1879, dann zu Paris von Duchesne. — Serie IV 1882—89; französisch 1882 und 83 von Duchesne. — Serie V 1889—94. Die erste Serie erschien in 4°, die folgenden in 8°.

[1] Nuovo Bullettino di archeologia cristiana: ufficiale per i resoconti della commissione di archeologia sacra sugli scavi e su le scoperte nelle catacombe Romane, Roma 1895—dato.

[2] Musaici cristiani e saggi dei pavimenti delle chiese di Roma anteriori al secolo XV, tavole cromolitografiche con cenni storici e critici del Commendatore G. B. de R., con traduzione francese, Roma 1872—1900.

[3] Martyrologium Hieronymianum, ad fidem codicum adiectis prolegomenis ediderunt Ioh. Bapt. de Rossi et Ludov. Duchesne. Ex actis SS. Novembris tom. II, Bruxelles 1894. Cf. Duchesne, A propos du martyrologe hieron., Bruxelles 1898.

[4] Imagines selectae Deiparae virginis in coemeteriis subterraneis udo depictae, Romae 1863.

[5] Aperçu général sur les catacombes de Rome, et description du modèle d'une catacombe exposée à Paris en 1867, Paris 1867.

[6] Il museo epigrafico cristiano Pio-lateranense, Roma 1877. Separatabdruck aus: Omaggio al papa Pio IX nel suo giubileo episcopale offerto dalle tre romane accademie, Roma 1877.

[7] Piante iconografiche e prospettiche di Roma anteriori al secolo XVI, Roma 1879, mit Atlas.

vorgelegte wichtige Streitfragen,[1] 1886 über das Haus der Valerier auf dem Cölius.[2] 1888 handelte er von der Bibel des Ceolfrid,[3] 1889 endlich von der berühmten altchristlichen Silberkapsel, welche Kardinal Lavigerie aus Afrika nach Rom brachte.[4]

§ 16. De Rossis Bedeutung für die Wissenschaft beruht nicht nur auf diesen literarischen Arbeiten, sondern auch in dem Adel seiner Person, die schnell einen Kreis von begabten Schülern und Freunden um den Meister sammelte. Es wären da vor allem auf italienischer Seite der edle Mariano Armellini, Enrico Stevenson, Orazio Marucchi, Rodolfo Kanzler, Cosimo Stornaiolo, Giuseppe Gatti zu nennen, auf französischer der Abbé Martigny, Edm. Le Blant, Louis Duchesne, in England Spencer Northcote, auf deutscher Seite Anton de Waal, Joseph Wilpert, Franz Xaver Kraus, Nikolaus Müller, Joh. P. Kirsch. Auch sein begeisterter Biograph[5] Paul Maria Baumgarten zählte zu diesen bevorzugten Männern. Mit Absicht wurden nur solche Namen herausgegriffen, deren Träger durch Schrift und meist eigene Lehrtätigkeit die archäologische Wissenschaft wesentlich förderten.

Neben de Rossi, welcher 1894 im päpstlichen Schlosse zu Castel Gandolfo starb, gebührt dem Jesuiten Raffaele Garrucci ein bleibendes Verdienst. Er schrieb über verschiedene archäologische Probleme,[6] sein Hauptwerk ist die großanlegte sechsbändige Geschichte der altchristlichen Kunst, zu Prato erschienen.[7] Mit ihren fünfhundert Foliotafeln bildet sie noch immer ein durchaus

[1] Parere intorno ai lavori per ridurre l'altare della chiesa abbazziale di S. Maria di Grottaferrata alle forme prescritte dal greco rito, Grottaferrata 1881. — Esame archeologico dell' abside di s. Giorgio Maggiore in Napoli, Napoli 1881.

[2] Il monastero di S. Erasmo etc., Roma 1886. (Cf. Studi e documenti 1886 p. 217 ss.)

[3] La bibbia offerta da Ceolfrido abbate al sepolcro di S. Pietro, Roma 1888.

[4] La capsella argentea africana, Roma 1889.

[5] G. B. de Rossi, Festschrift, dem Begründer der Wiss. der christl. Archäologie zur Vollendung des 70. Lebensjahres, Köln 1892; italienische Übersetzung davon durch G. Bonavenia. G. B. de Rossi fondatore della scienza di archeologia sacra; cenni biografici, Roma 1892; vgl. auch O. Marucchi, Giovanni Battista de Rossi; cenni biog., Roma 1903.

[6] Il crocifisso graffitto, Roma 1854; Les mystères du syncrétisme phrygien etc., in: Cahier et Martin, Mélanges, Paris 1854; Mélanges d'épigraphie, Paris 1856 f.; Vetri ornati di figure in oro, Roma 1858, 2. Aufl. 1864.

[7] Storia della arte cristiana nei primi otto secoli della chiesa scritta dal P. Raffaele Garrucci d. c. d. G. e corredata della collezione di tutti i monumenti di pittura e scultura incisi in rame su cinquecento tavole ed illustrati, Prato 1873—80 6 Bde, deren erster (1881) theoretische Erörterungen vorausschickt. Bd II 1873 behandelt die Katakombengemälde, III 1876 die nichtcömeterialen Gemälde, IV 1877 die Mosaiken, V 1879 die Sarkophage, VI 1880 die übrige Skulptur. Vom Text wurde neuerdings ein anastatischer Neudruck hergestellt. — Der Verfasser erlebte nicht mehr das Erscheinen des Hauptwerkes, dessen Herausgabe vom 28. Faszikel an Gaetano Guasti besorgte.

praktisches Hilfsmittel der Forschung. Allerdings erheischt ihre Benutzung in manchen Fällen Vorsicht und Nachprüfung; auch verrät der Text mitunter Einseitigkeit.

IV. Die Zeit der großen Entdeckungen.

Naturgemäß folgte der Vorlage so bedeutsamer Materialien seitens de Rossis und Garruccis eine intensivere Beschäftigung mit den Denkmälern der altchristlichen Welt. Allenthalben entstanden gelehrte Vereine und Gesellschaften zur Pflege der neugeborenen Wissenschaft, die Eruierung der Denkmäler begann im Gebiete der alten Kulturstaaten oder nahm regeren Fortgang, gelehrte Reisen ergaben neue wichtige Funde und Entdeckungen, so daß die einschlägige Literatur der nachderossischen Epoche allein ein Verzeichnis vom Umfange dieses Handbuches ausmachen würde. Es muß daher eine Auswahl des Wichtigsten genügen.

§ 17. **Italien.** Rom blieb nach wie vor Zentrale der praktischen Arbeit, an welcher das übrige denkmälerreiche Land nur langsam teilnahm. De Rossis beispielloses Glück eiferte wohl manche Gelehrte an, außerrömischen Denkmälern ihre Studien zu widmen. So erzielte der neapolitanische Geistliche Aspreno Galante nach Bellermanns und Andrea de Jorios Vorgang manchen Erfolg in bezug auf die altchristlichen Monumente Neapels und seiner Umgebung;[1] Demetrio Salazaro widmete sich mit glänzendem Gelingen den Monumenten Süditaliens.[2] Weniger befriedigend war die Leistung eines anderen Neapolitaners, der schon vorher ein Handbuch der christlichen Antiquitäten herausgegeben hatte. Er hieß Maringola[3] und arbeitete fast ebenso kritiklos wie zur selben Zeit Ignazio Mozzoni, welcher 1856 »kritische« Tafeln zur Kirchengeschichte publizierte und darin fleißig Monumente heranzog und abbildete.[4] Um vieles besser gestaltete sich die Untersuchung seines Zeitgenossen Odorici über brescianische Kunst und Altertümer.[5] In den siebziger Jahren schrieb Liverani über die Katakomben von Chiusi,[6] und seit ebendiesen begann auch auf Sizilien die Forschung sich zu regen. Hier ist es vor allem der verdiente Generaldirektor der sizilischen Altertümer, Paolo Orsi, dem wir die Ausbeutung der Sicilia sotterranea verdanken.[7]

---

[1] Seine wertvollste Schrift ist: Il cimitero di S. Ippolito martire in Atripalda, Napoli 1893.

[2] Studi sui monumenti della Italia meridionale, Napoli 1871 ss.

[3] Antiquitatum christianarum institutiones, Napoli 1857, 2 vol.

[4] Tavole cronologiche-critiche della storia della chiesa universale illustrate con argomenti d'archeologia etc., Venezia 1856—60.

[5] Antichità cristiana di Brescia, Brescia 1848—58.

[6] Le catacombe di Chiusi, Siena 1872.

[7] Das Wichtigste seit 1885 in den Notizie degli scavi.

Seine Ausgrabungen speziell der größeren Katakomben seiner Vaterstadt Syrakus gaben einem deutschen Gelehrten, dem Bamberger Lyzealprofessor Jos. Führer († 1903) willkommenen Anlaß zu selbständigen zum Teil erst nach seinem Tode von Viktor Schultze herausgegebenen und ergänzten Forschungen,[1] während ein Schüler Orsis, der syrakusanische Geistliche Vincenzo Strazzulla, sich der altchristlichen Epigraphik Siziliens mit Ausdauer widmet.[2] Vielleicht mit einziger Ausnahme von Syrakus darf man sagen, daß die praktische Betätigung außerhalb Roms, zu der der Boden geradezu herausfordert, in keinem erfreulichen Verhältnis zu den berechtigten Erwartungen steht, die sich an de Rossis Tätigkeit knüpften. Auch die seither abgehaltenen Kongresse christlicher Archäologen mit all ihren Anregungen ändern an diesem Urteil wenig.

Um so erfreulicher war die Arbeit in der Ewigen Stadt, wo reiche Hilfsquellen flossen und die Päpste, vor allem Pius IX., Leo XIII., Pius X., sowie der regierende Papst die christlich-archäologische Forschung freudig förderten und dieses keineswegs nur vom kultischen und religiösen Standpunkt aus. Zunächst sind da die beiden bevorzugten Schüler de Rossis, Stevenson und Armellini, zu nennen. Mariano Armellini († 1896) hielt als Professor am päpstlichen Seminar und am Collegio Urbano der Propaganda Vorlesungen über christliche Archäologie, welche sein Freund Giov. Asproni nach seinem Tode herausgab und die allerdings für weite Kreise berechnet erscheinen.[3] Das Hauptfeld seiner Forschungstätigkeit war das Cömeterium der hl. Agnes an der nomentanischen Straße. Er schrieb ein allgemein orientierendes Buch über die Kirchen der Ewigen Stadt,[4] ein weiteres über die Cömeterien Italiens[5] und gab eine Zeitlang eine kleine Chronik der Ausgrabungen heraus. Im Verein mit Stevenson und Marucchi war er vom Papste Leo XIII. zur Fortsetzung der de Rossischen RS bestimmt worden. Enrico Stevenson († 1898), von Geburt Genuese, der Sohn eines in Rom naturalisierten englischen Konvertiten, ward unter de Rossis Leitung Skriptor der vatikanischen Bibliothek und wurde sein begabtester Schüler in der altchrist-

[1] Forschungen zur Sicilia sotterranea, München 1897. — Ein altchristliches Hypogäum im Bereiche der Vigna Cassia, München 1902. — J. Führer u. V. Schultze, Die altchristlichen Grabstätten Siziliens (Jahrb. des kais. deutsch. archäol. Instituts. Ergänzungsheft VII), Berlin 1907.

[2] Ricerche di filologia e di archeologia cristiana, Siracusa 1895. — Dei recenti scavi eseguiti nei cimiteri della Sicilia, Palermo 1896. — Museum epigraphicum seu inscriptionum antiquarum, quae in Syracusanis catacumbis repertae sunt, corpusculum, Palermo 1897; enthält 461 griech. u. lat. Inschriften.

[3] Lezioni di archeologia cristiana, Roma 1898.

[4] Le chiese di Roma dalle loro origini sino al secolo XVI, Roma 1887, 2. Aufl. 1891.

[5] Gli antichi cimiteri cristiani di Roma e d'Italia, Roma 1893.

lichen Forschung. Er übernahm selbständig die Arbeit in den suburbikarischen Cömeterien (in Kraus' Realenzyklopädie niedergelegt), erforschte die Katakomben von Bolsena und entdeckte die historische Krypta in der Petrus- und Marcellinuskatakombe. Auch am Corpus Inscriptionum Latinarum beteiligte er sich, und später wandte er sich dem Mittelalter zu. In den letzten Jahren seines Lebens beabsichtigte er mündlicher Mitteilung zufolge eine Sammlung der Elfenbeinwerke des Vatikanischen Museums und eine zusammenfassende Darstellung der frühmittelalterlichen Malereien Mittelitaliens. Daneben oblagen ihm die Amtsgeschäfte als Konservator des Münz- und Medaillenkabinetts im Vatikan. Stevenson beschrieb u. a. das Cömeterium des Zotikus[1] und die Basilika der hl. Symphorosa.[2] Noch umfassender ist die Tätigkeit des Commendatore Orazio Marucchi, wohl des besten Kenners der heutigen Roma subterranea. Vertraut mit der profanen Archäologie — er ist u. a. Direktor des ägyptischen Museums im Vatikan — erforschte er zahlreiche Cömeterien in und außerhalb Roms und legte seine Resultate größtenteils in dem von ihm geleiteten NB nieder. Seine eigenste Entdeckung ist das Cömeterium und die Basilika des hl. Valentin.[3] Er publizierte neben einem populären Führer das in kleiner Auflage hergestellte Prachtwerk über die Denkmäler des christlichen Museums im Lateran,[4] ein drei Bände starkes Handbuch der christlichen Altertümer Roms, das eine Fülle von persönlichen Untersuchungen voraussetzt[5] und einen ersten Platz in der entsprechenden Literatur beansprucht, ein Handbuch der christlichen Epigraphik[6] und eine Unmenge die neue Wissenschaft popularisierende Schriften. Nachdem man auf die ursprüngliche Absicht einer Fortsetzung der de Rossischen RS verzichtet hatte und 1905 eine neue, selbständige Serie einzuführen beschloß, betraute die Commissione di archeologia sacra Marucchi mit der Herausgabe des ersten Bandes dieser neuen RS, dessen einführender Teil 1909 erschienen ist.[7] Neben ihm schöpften vor allen zwei alte Freunde de Rossis an der Quelle, die Prälaten

---

[1] Il cimitero di Zotico, Modena 1876.

[2] Scoperta della basilica di S. Sinforosa, Roma 1878.

[3] La cripta sepolcrale di S. Valentino, Roma 1878; — Il cimitero e la basilica di S. V., Roma 1890.

[4] Guida del museo cristiano lateranense, Roma 1898. — I monumenti del museo cristiano Pio-Lateranense, Milano 1910.

[5] Éléments d'archéologie chrétienne. I. Notions générales. II. Guide des catacombes. III. Les basiliques, Rome II. Aufl. 1906—1909.

[6] Manuale di epigrafia cristiana, Milano 1910.

[7] Roma Sotterranea Cristiana. (Nuova Serie.) Descrizione analitica dei monumenti esistenti negli antichi cimiteri suburbani, pubblicata a cura della Commissione di archeologia sacra. Tomo primo: Monumenti del Cimiterio di Domitilla sulla via Ardeatina, descritti da Orazio Marucchi. Fasc. I, Roma 1909. II 1915.

Louis Duchesne und Anton de Waal. Für die christliche Archäologie ist namentlich der Name des letzteren bedeutungsvoll geworden durch das von ihm errichtete archäologisch-historische Kollegium von Campo Santo (gegr. 1877), mit dem ein wertvolles archäologisches Museum verbunden ist, ferner durch die von ihm begründete und redigierte »Römische Quartalschrift« (RQS).[1] Diese Zeitschrift war mit ihren seit 1893 erscheinenden Supplementen anfänglich gegründet, um die Resultate der römischen Forschung, unabhängig vom Bullettino, weiteren Kreisen bekanntzugeben. Sie entwickelte sich in der Folge zu einem durchaus selbständigen Organ unserer Wissenschaft, dem für die orientalischen Quellen und Denkmäler im Oriens christianus ein unter A. Baumstarks bewährter Leitung rasch unentbehrlich gewordenes Schwesterorgan zur Seite trat.[2] Von seinen eigenen zahlreichen Publikationen seien hier nur genannt die Arbeiten über das Apostelgrab an der Appischen Straße,[3] die Prachtedition des Bassussarkophages,[4] die Festschrift seines Kollegiums zum zweiten internationalen Archäologenkongreß,[5] sowie die weitere zum Konstantinjubiläum.[6] Mit Msgr. de Waals am 24. Febr. 1917 erfolgtem Tode verlor die christliche Archäologie einen begeisterten Kenner und Förderer. Manchem Talent, so einem Wilpert, ebnete er die Wege. Sein gastliches Heim, der deutsche Campo Santo am Petersdom, blieb bis zum Weltkriege ein Brennpunkt der Forschung und Ausgangspunkt mancher Unternehmung, deren Bedeutung er mit genialem Weitblick erkannte. Auch der Verfasser fand hier tatkräftigste Förderung und erfreute sich der zunehmenden Freundschaft des greisen Gelehrten. Daß de Waals Vielseitigkeit verbunden mit einer reichen schöngeistigen Schriftstellerei seinem Rufe als Fachmann auf unserem Gebiete nicht schadete, bezeugt seine

[1] Römische Quartalschrift für christliche Altertumskunde und für Kirchengeschichte, Rom 1887—dato. Während der kirchenhistorische Teil seine Herausgeber (de Waal, Finke, Ehses, J. P. Kirsch) wechselte, verblieb die Redaktion des archäologischen in der Hand ihres Begründers.

[2] Oriens christianus, römische Halbjahrshefte für die Kunde des christlichen Orients, Redaktion A. Baumstark, Rom 1900 ff. Neue Serie »im Auftrage der Görresgesellschaft herausgegeben«, Leipzig 1911 ff.

[3] Die Apostelgruft ad catacumbas an der Via Appia; eine hist.-archäol. Untersuchung auf Grund der neuesten Ausgrabungen, Rom 1894. (Supplementheft III der RQS.)

[4] Der Sarkophag des Junius Bassus in den Grotten von St. Peter, Roma 1900.

[5] Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν. Mitteilungen, dem zweiten internationalen Kongreß für christl. Arch. zu Rom gewidmet vom Kollegium des deutschen Campo Santo, Rom 1900. — Die »Archäologische Ehrengabe zu de Rossis LXX. Geburtstage« (Rom 1892) enthält Abdrucke aus der RQS.

[6] Konstantin d. Gr. u. seine Zeit, Festgabe zum Konstantinjubiläum 1913 u. zum goldenen Priesterjubiläum von Dr. A. de Waal; in Verbindung mit Freunden des deutschen Campo Santo in Rom herausgeg. von F. J. Dölger, Freib. 1913.

einstimmig erfolgte Wahl zum Präsidenten gleich des ersten internationalen Kongresses für christliche Archäologie zu Spalato 1894. Auch das zur Pflege des Märtyrerkultes gegründete Collegium cultorum martyrum hatte ihn zum ständigen magister, d. h. Präsidenten. Mit seiner Biographie wird einmal ein ganz außergewöhnlich reiches Stück deutscher und internationaler Gelehrtengeschichte auf großem Hintergrunde sichtbar und fruchtbar gemacht werden.[1] Noch als Achtzigjähriger erlebte de Waal die Freude einer großen Entdeckung auf dem ihm besonders vertrauten Terrain der alten Sebastiansbasilika, wo kurz vor Italiens Eingriff in den Krieg die cella memorialis der Apostelfürsten und der Sarg des hl. Papstes Fabian ans Licht kamen. Aus de Waals Kollegium ging eine Reihe hervorragender Fachgenossen hervor, darunter Msgr. Joseph Wilpert, der sich unermüdlich, mit großem Erfolge seit Jahren dem speziellen Studium der Katakomben- und Kirchenmalerei Roms widmet. Als Früchte selbstloser, höchst verdienstlicher Forschung seien neben seinen polemischen »Prinzipienfragen«[2] und dem Buche über die virgines sacrae[3] die Publikation von Gemälden aus den Katakomben der hhl. Petrus und Marcellinus,[4] Priscilla,[5] Callist[6] sowie über die Denkmäler der Papst- und Cäciliengruft[7] genannt. Andere seiner Arbeiten sind Ergänzungen oder Vorstudien zu seinem in deutscher und italienischer Ausgabe erschienenen bahnbrechenden Corpus der Katakombengemälde[8] und zu dem prächtigen Inventarium der Mosaiken und Kirchengemälde im frühmittelalterlichen Rom.[9]

Noch fehlen einige Namen aus dem de Rossischen Kreise. Msgr. Louis Duchesne, der zeitige Vorstand der École française, wurde schon wiederholt genannt. Seine musterhafte Edition des

---

[1] Von den bisher erschienenen größeren Nachrufen beansprucht kaum einer wissenschaftliches Interesse. Genannt sei J. Massarette, Prälat Anton de Waal und der Campo Santo der Deutschen in Rom. Frankf. zeitgemäße Broschüren XXXVI, 267—325.

[2] Prinzipienfragen der christl. Arch., Freib. 1889, Nachtrag 1890.

[3] Die gottgew. Jungfrauen in den ersten Jahrh. der Kirche, Freib. 1892.

[4] Ein Cyklus christolog. Gemälde aus der Katak. der hhl. P. u. M., Freiburg 1891.

[5] Fractio Panis, die älteste Darst. des euchar. Opfers, Freiburg 1895.

[6] Die Malereien in der Sakramentskapelle i. d. Katak. des hl. Callistus, Freiburg 1897.

[7] Die Papstgräber und die Cäciliengruft in der Katakombe d. hl. Callistus, Freiburg 1909.

[8] Die Malereien der Katakomben Roms, herausgeg. von Joseph Wilpert. Mit 267 Tafeln und 54 Abbildungen im Text. XX u. 596 S. fol. 2 Bde. Freiburg 1903. — Die deutsche ist die Originalausgabe, die italienische erschien unter dem Titel Roma Sotterranea (Le pitture delle catacombe romane), Roma 1903.

[9] Die römischen Mosaiken und Malereien der kirchlichen Bauten vom 4.—13. Jahrh. 4 Bände (2 Tafelbände) Freiburg 1917. — Ein Werk über die römischen Sarkophage bereitet W. vor.

Liber Pontificalis, die Origines du culte chrétien und viele andere seiner Schriften zählen zu unseren wertvollsten Hilfsmitteln. Der Innsbrucker Universitätsprofessor P. Hartmann Grisar S. I. bearbeitete lange Jahre hindurch die Rubrik Archäologie in der Civiltà cattolica; umfassende Spezialuntersuchungen auf dem Gebiete der alten und mittelalterlichen Geschichte und Kunst macht seine auf sechs Bände berechnete Geschichte der Stadt Rom zugänglich, die ein musterhaftes Beispiel der Verwertung monumentaler Quellen[1] zu werden verspricht. Einen großen Dienst leisteten seine Entdeckungen in der Palastkapelle Sancta Sanctorum,[2] deren Schätze jetzt im Museo cristiano des Vatikan verwahrt werden. Auch auf dem Gebiete der altchristlichen Topographie, für welche Lancianis treffliche Kartenfolge Forma urbis Romae besonders erwähnt sei, erwarb sich Grisar bleibendes Verdienst. Ebenso um die Wiederausgrabung der Kirche des hl. Saba, welche der Architekt G. B. Giovenale leitete, dessen treffliche Restauration der altchristlichen Marienkirche in Cosmedin ebenso wie seine Untersuchung von S. Cecilia in Trastevere (im Verein mit G. Palombi unter Crostarosas Leitung) noch in guter Erinnerung ist. Noch zu de Rossis Lebzeiten hatte der Passionistenpater Germano den als Privathaus der Märtyrer Johannes und Paulus bezeichneten Palast freizulegen begonnen und beschrieben.[3] De Rossis Nachfolger in der Verwaltung des christlich-archäologischen Museums im Vatikan, Kanonikus Pietro Crostarosa († 1902), schrieb manchen wertvollen Artikel für das NB und unterstützte aus eigenen Mitteln die Ausgrabungsarbeit. Sein Nachfolger, ein Sohn des bekannten päpstlichen Generals, Baron Rodolfo Kanzler, dem wir ein schönes Werk über die vatikanischen Elfenbeine verdanken,[4] nivelliert und vermißt seit Jahren in den Katakomben und Basiliken und legt die gewonnenen Resultate teils im NB, teils im nächsten Bande der RS nieder. Schließlich haben Carini, Bonavenia, Lugari, Hülsen, Wuescher-Bechi u. a. neben ihren Spezialarbeiten auch der christlich-antiquarischen Forschung Dienste geleistet. Ein vielversprechender Schüler de Rossis, der Barnabit

[1] Geschichte Roms und der Päpste im Mittelalter; mit besonderer Berücksichtigung von Kultur und Kunst nach den Quellen dargestellt. Bd. I, Freiburg 1898–1900. Dazu Analecta Romana, dissertazioni, testi, monumenti dell' arte riguardanti principalmente la storia di Roma e dei Papi nel medio evo, Tom. I, Roma 1900.

[2] Il »Sancta Sanctorum« in Roma ed il suo tesoro nuovamento aperto. Civiltà cattolica 1906; vollständiger in der deutschen Ausgabe: Die römische Kapelle SS und ihr Schatz, Freiburg 1908.

[3] La casa celimontana dei ss. martiri Giovanni e Paolo, Roma 1894. Ferner: Memorie archeologiche e critiche sopra gli atti e il cimitero di S. Eutizio di Ferento precedute da brevi notizie sul territorio dell' antica via Ferentana: Roma 1886.

[4] Gli avori dei musei profano e sacro della Bibl. Vat., Roma 1903.

G. Semeria, wurde bald nach dem Norden abgerufen, konnte somit nur im populären Sinne sich betätigen. Man kann nur wiederholen, daß seit dem Tode des Meisters wenigstens im übrigen Italien, Ravenna ausgenommen, der Betrieb unserer Wissenschaft nicht entsprechend stieg. Zwar nahmen angesehene Fachzeitschriften Gelegenheit, auch dieses Gebiet zu pflegen, so insbesondere die Napoli nobilissima (seit 1891), Prof. Venturis L'arte (früher Archivio storico dell' arte, seit 1898) und Felix Ravenna (seit 1914), aber es fehlte im allgemeinen an Mitteln zur systematischen, praktischen und literarischen Betätigung außerhalb Roms. In Rom selbst erfreuen sich die christlich-archäologischen Studien eines großen Aufschwunges, wozu unzweifelhaft die Tätigkeit von Männern wie Corrado Ricci und Giacomo Boni und vor allem die unter dem letztgenannten inaugurierte neue Ausgrabungsperiode im Bereiche des Forums einen starken Impuls gab. Auch dem neuen Leiter des Ufficio dei Monumenti, A. Muñoz, verdanken wir Förderung und zahlreiche selbständige Beiträge. Gedacht sei ferner der vorbildlichen Tätigkeit Wladimir de Grüneisens, dessen Werk über die altchristliche Forumkirche von S. Maria antiqua für die Beurteilung der ältesten Kirchenbauten und Fresken Roms eine neue Grundlage bot.[1] — Im benachbarten Dalmatien, wo zu Spalato-Salona der erste internationale Kongreß christlicher Archäologen tagte, knüpft die Forschung an die Namen L. Jelić, Bearbeiter der dalmatinischen Inschriften, und Fr. Bulić, den unermüdlichen Leiter der Ausgrabungen zu Manastirine und Herausgeber des dalmatinischen Bullettino[2] an. Die von Bulić gehobenen Schätze bilden eine überaus ergiebige, längst nicht genügend beachtete Fundgrube, von doppeltem Wert, da sie an dem nach Ravenna vielleicht bedeutendsten Etappenplatz der Route Orient-Rom gelegen sind. Die christlichen Denkmäler Bosniens und der Herzegowina wurden von Ciro Truhelka (Sarajevo) erforscht.[3]

§ 18. In **Frankreich** ward der Ministerialbeamte Edmond Le Blant (1818—1897) zum Haupt der neuen Forschung. Seit seinem ersten Romaufenthalt 1846 mit Marchi, Garrucci, namentlich aber de Rossi in lebhaftem Verkehr, unternahm er auf Anregung des letzteren eine Sammlung der christlichen Inschriften Galliens,[4] deren erster Band den Preis der französischen

[1] Sainte Marie-Antique; avec le concours de Huelsen, Giorgis, Federici, David, Rome 1911.

[2] Bullettino di archeologia e storia dalmata. Salona Spalato seit 1878; besonders wertvoll die Jahrgänge seit 1890. — Vgl. auch die § 50 verzeichneten Werke.

[3] RQS 1895, 197—235.

[4] Recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule, Paris 1856—1865, 2 vol. mit 708 Nummern. — Nouveau recueil des inscriptions chrétiennes de la Gaule, Paris 1892. (445 Nrn.)

Akademie davontrug und auf Staatskosten gedruckt wurde. Andere epigraphische Arbeiten, u. a. eine Systematisierung der gallischen und afrikanischen Inschriften, gingen nebenher.[1] Das Gebiet der figurierten Denkmäler betrat Le Blant in seinem zweiten Hauptwerk über die Sarkophage Galliens in zwei Publikationen.[2] Außerdem befaßte er sich intensiv mit den Märtyrerakten.[3] Kurz vor seinem Tode erschien noch sein Buch über die Inschriften geschnittener Steine, darunter auch altchristlicher Gemmen.[4] Der Popularisierung römischer Forschung dienten die Arbeiten von Gerbet, Gaume de la Gournerie, Cordier, Lenormant und schließlich auch Perrets und Reniers vornehm ausgestattetes Katakombenwerk, dessen Text und Bildreproduktion indes Mißtrauen verdienen.[5] Besser erfüllten ihren Zweck einige französische Bearbeitungen oder Auszüge der de Rossischen RS durch den Grafen Desbassin de Richemont[6] und Allard,[7] denen allgemeinere und mehr programmatische Auslassungen von Corblet,[8] Battissier[9] und de Caumont[10] voraufgingen. Letzterer blieb in seinem Abriß der christlichen Baukunst leider bei Betrachtung der alten Architektur stehen. Abbé Cochet[11] pflegte die sepulkrale, Verneilh,[12] Texier und Pullan[13] die byzantinische Architektur und Kunst, die von den Forschern G. Schlumberger, G. Millet, L. Bréhier und besonders von Ch. Diehl kultiviert wird, dessen Handbuch der byzantinischen Kunst[14] unser Gebiet vielfach streift. Lexikalische Hilfsmittel lieferten der hervorragende Kunstkenner Graf Viollet-

---

[1] Manuel d'épigraphie chrétienne d'après les marbres de la Gaule, Paris 1869. — L'épigraphie chrétienne en Gaule etc., Paris 1890.

[2] Études sur les sarcophages chrétiens antiques de la ville d'Arles, Paris 1878. — Les sarcophages chrétiens de la Gaule, Paris 1886.

[3] Supplément aux Acta Sincera de dom Ruinart, Paris 1882.

[4] 750 inscriptions de pierres gravées inédites ou peu connues, Paris 1896. — Le Blant vermachte seine reichen Scheden der Bibliothek des Institut de Paris; ein Verzeichnis seiner Hauptschriften in den Mélanges d'archéologie et d'histoire 1897; Inventar seiner Manuskripte Revue arch. 1900 I 274 ff.

[5] Les Catacombes de Rome: architecture, peintures murales, lampes, vases, pierres gravées, instruments, objets divers, fragments de vases en verre doré, inscriptions, figures et symbols gravés sur pierre des cimitières des premiers chrétiens. Paris 1852—55, 6 vol.

[6] Les nouvelles études sur les catacombes romains, Paris 1870.

[7] Übersetzung des englischen Werkes von Northcote, Paris 1871.

[8] Les progrès de l'archéologie religieuse en France et à l'étranger depuis 1848, Amiens 1855.

[9] Éléments d'archéologie, Paris 1843. — Histoire de l'art monumental dans l'antiquité et au moyen âge, 2. éd., Paris 1860.

[10] Abécédaire ou rudiment d'archéologie (Architecture réligieuse), Caen 1850, 4 éd. 1859, 5. éd. 1867.

[11] La Normandie souterraine, Dieppe 1854, 2. éd. 1855. — Sépultures gauloises, romaines, franques et normandes, Rouen 1857.

[12] Architecture byzantine en France, Paris 1852.

[13] L'architecture byzantine, London 1864.

[14] Manuel d'art byzantin, Paris 1910.

le-Duc († 1879) nach dem Vorbilde Parkers (Oxford) für die tektonischen Antiquitäten,[1] Guénebault für die ikonographischen,[2] Abbé Martigny für die Gesamtheit altchristlicher Denkmäler.[3] Einen neuen Einblick in diesen Wissenszweig und gleichzeitig eine willkommene Ergänzung zur Athoskunst bildet dabei die Erschließung der Altertümer und spätbyzantinischen Kirchen der auf den Vorhöhen des Taygetos gelegenen Despotenresidenz von Mistra.[4]

Der glückliche Entdecker christlicher Altertümer im Libanon[5] war Graf Melchior de Vogüé, dessen Arbeiten, wie wir sehen werden, amerikanische Gelehrte fortsetzten; Crosnier,[6] die Jesuiten Cahier und Martin,[7] Auber[8] wandten sich mehr ikonographischen und symbolischen Problemen zu, die Charles Rohault de Fleury[9] in seinem großen Sammelwerk über die Messe und ihre Monumente einem gewissen Abschluß entgegenzuführen suchte; überaus reiche Illustration und die Vorlage neuen Materials, namentlich aus den romanischen Ländern, zeichnet dieses von Fleurys Sohn fortgesetzte Unternehmen aus. Seit Jahren bringt die Revue de l'art chrétien nach dem Vorbilde von Didrons Annales neuen Stoff zur Verarbeitung. Unter ihren Mitarbeitern verdient zunächst Eugène Muentz, der frühere Direktor der École des beaux-arts, angemerkt zu werden; er schenkte freilich mehr der Renaissance Beachtung, schrieb aber eingehend über die Mosaiken Italiens (in den Jahrgängen 1874—1891) und Grundlegendes zur Mosaiktechnik.[10] Auch Barbier de Montault, der

---

[1] Dictionnaire raisonné de l'architecture française, Paris 1854 ff. Vgl. die fünfte Auflage von Parker, A glossary of terms used in Grecian, Roman, Italian and Gothic architecture, Oxford 1850.

[2] Dict. iconographique des monum. chrét., Paris 1845, 2 vol.

[3] Dict. des antiquités chrétiennes contenant le résumé de tout ce qu'il est essentiel de connaître sur les origines chrét. jusqu'au moyen âge excl., Paris 1865, 2. éd. 1878, 3, éd. 1889. — Die früheren lexikalischen Versuche von Jacquin und Duesberg, Paris 1848, und des Abbé Migne sind wertlos, ebenso wie die Lehrbücher der Abbés Bourassé, Gareiso, Oudin, Godard bis auf A. Pérate, L'archéologie chrétienne, Paris 1892, das einen guten Überblick vermittelt.

[4] G. Millet, Monuments byzantins de Mistra, Paris 1910 ff.

[5] Les églises de la terre Sainte, Paris 1860. — La Syrie centrale, Paris 1865 ff., 2 vol. Über seine reiche literarische Tätigkeit s. Reinachs Nachruf, Revue arch. 1916, 429—47.

[6] Ikonographie chrétienne, Paris 1848.

[7] Mélanges d'Archéologie, Paris 1847—56, 4 vol. — Nouveaux Mélanges 1874, 2 vol. — Cahier, Caractéristiques des Saints, Paris 1867, 2 vol.

[8] Symbolisme religieux, Paris 1871, 4 vol.

[9] Les saints de la messe et leurs monuments, vol. I—III, Paris 1883 ff., vol. IV—X (études continués par son fils), Paris 1896—1900.

[10] La mosaïque chrétienne, Paris 1893. — Une industrie ancienne à re-, susciter, Paris 1898. — Bibliographie in den Mélanges d'arch. et d'hist. 1903 273 ff. Ein Verzeichnis von über 200 Schriften im Katalog der M'schen Bibliothek von Jos. Baer.

Verfasser einer viel bietenden Ikonographie,[1] schrieb ausdauernd für diese Zeitschrift und ebenso P. Delattre von den »weißen Vätern«, der unermüdlich die christlichen Altertümer Karthagos, seiner neuen Heimat, aufdeckt, sammelt, illustriert. Von den vielseitigen Arbeiten dieses Ordensmannes sei hier nur des Katalogs zum altchristlichen Museum von St. Louis de Carthage rühmend gedacht.[2] Überhaupt ist es anzuerkennen, wie die Mitglieder dieser afrikanischen Missionsgesellschaft nach dem Vorbilde ihres Gründers, des Kardinals Lavigerie, sich der Altertümer von Tunis, Konstantine und Oran liebevoll annehmen. Als beste zusammenfassende Behandlung dieser christlichen Denkmäler gilt zurzeit das Werk von St. Gsell über Algier.[3] Fast jeder Distrikt des Landes gibt seine eigenen Mémoires oder sein archäologisches Bulletin heraus, und anderseits erscheinen zahlreiche Zeitschriften, welche, wie namentlich die Mélanges d'archéologie und das Bullettin de Correspondance hellénique sowie kleinere und große Reisewerke, da sIhrige zutragen. Diese letzteren erstrecken sich vor allem auf den Orient. Die Bevorzugung des Orients oder doch ein gewisses Bestreben, seinen stark vernachlässigten Schätzen des christlichen Altertums Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, nachdem die abendländischen einigermaßen erforscht sind, ist auch für die französische Forschung das charakteristische Merkmal unserer Epoche. Der erste Anstoß hierzu kam von französischer Seite in den siebziger Jahren, als Melchior de Vogüé seine Funde am Libanon und in Zentralsyrien weiter bekannt machte. Seitdem ist, abgesehen von Nordafrika, eine besonders lebhafte Arbeit in Ägypten zu konstatieren, worüber Gayets, Clédats' und Lefebures, Jean Masperos Publikationen belehren. Ein nicht zu unterschätzendes Verdienst haben sich schließlich zwei hervorragende französische Gelehrte erworben, die Benediktiner Fernand Cabrol und H. Leclercq, mit der Herausgabe ihres monumentalen Dictionnaire, von dem bisher drei Bände erschienen sind.[4] H. Leclercq, dessen archäologische Artikel in diesem Werke großes Wissen bekunden, schrieb auch ein vortreffliches Handbuch.[5] Über die den archäologischen Studien des Orients zugute kommende Tätigkeit eines J. B. Chabot, H. Hyvernat, Carra de Vaux, R. Graffin und F. Nau vgl. § 24.

§ 19. Die französische archäologische Literatur übernahm auch in den meisten Fällen das verwandte **Belgien,** ohne zunächst

[1] Traité d'Iconographie chrétienne, Paris 1890, 2 vol.

[2] Ein Verzeichnis von Delattres zahlreichen Schriften in Musée Lavigerie de St. Louis de Carthage, publications des pères blancs, Tunis 1900.

[3] Les monuments antiques de l'Algérie, Paris 1901; namentlich Bd. II.

[4] F. Cabrol, Dictionnaire d'archéologie chrétienne et de liturgie; avec le concours d'un grand nombre de collaborateurs, Paris 1907 ff = DAC.

[5] Manuel d'archéologie chrétienne, Paris 1907.

viel Selbständiges zu leisten. Denn allgemeine Bestrebungen, wie der Ausbau der Académie des sciences et belles lettres oder die von der arch. Akademie Antwerpen (1843 durch Schayes) geplante archäologische Statistik, blieben für unser Spezialgebiet bedeutungslos. Dafür ist um so mehr die Tätigkeit der Bollandisten beachtenswert wegen des engen Zusammenhangs christlich-antiquarischer Bestrebungen mit den hagiographischen Studien. Nicht nur die Acta Sanctorum selbst, sondern oft ebensosehr die Analecta Bollandiana mit ihren Ergänzungsbänden zur hagiographischen und hymnologischen Literatur (1894 ff.) verdienen angemerkt zu werden. Die Namen so trefflicher Männer wie Ch. de Smedt, Jos. de Backer, François van Ortroy, Jos. van den Gheyn, Albert Poncelet, Hippolyte Delehaye haben auch in archaeologicis guten Klang. Erinnert sei hier nur an die Aufsehen erregende anonyme Denkschrift Delehayes über das Colosseum, dessen Charakter als Marterstätte von Christen keine Quellen bezeugen.[1] Ein Lehrbuch der christlichen Archäologie mit spezieller Berücksichtigung Belgiens und des Mittelalters verfaßte der Löwener Professor Reusens[2] († 1903) und überholte damit um ein bedeutendes das bis dahin gebrauchte Buch des Franzosen F. Oudin.[3]

§ 20. **Rußland** bereicherte die Forschung mehr mit näherliegenden byzantinischen Studien. Einen Ausgangspunkt für diese bildete die Zentralsammlung vaterländischer Altertümer zu Dorpat seit 1843.[4] Snegirew,[5] Martinow,[6] Funduklay,[7] Sabas,[8] Prochorow[9] seien als diejenigen Autoren benannt, welche die byzantinische Denkmälerkunde Rußlands zunächst förderten. Wegweisend waren weiterhin die Veröffentlichungen der Moskauer archäologischen Gesellschaft, welche ganze Länder der Forschung erschloß. In ihren seit 1888 in russischer Sprache herausgegebenen »Materialien zur Archäologie des Kaukasus« werden in langer Bändereihe die in unbegrenzter Fülle vorhandenen Denkmäler Georgiens behandelt. Dem ganzen kaukasischen Kunstkreise

[1] L'amphithéâtre Flavien, Bruxelles 1897.

[2] Éléments d'archéologie chrétienne, Louvain 1871—75; 2. Aufl. 1885 f. 2 Bde. Cf. R. Maere, Notice sur la vie et les travaux de M. R. (Annuaire de l'université), Louvain 1908.

[3] Archéologie chrétienne, Bruxelles 1847.

[4] Vgl. Kruse, Russische Altertümer, Dorpat 1844. Auch Drevnosti rossijskago gossudarstwa, Mosk. 1849—53, sowie Filiminows Bulletin für altrussische Kunst und die Copies photogr. des miniatures des manuscrits grecs, Moskau 1862 f. sowie die von Prochorow 1864 begründete Zeitschrift »Christliche Altertümer«.

[5] Denkmäler des moskowitischen Altertums, Moskau 1842—45.

[6] Russische Altertümer, Moskau 1846 f.

[7] Altertümer von Kiew, Kiew 1845.

[8] Sacristie patriarcale dite synodale de Moscou, ed. 2, Moskau 1865.

[9] Christliche und russische Altertümer und Archäologie, St. Petersburg 1863—81, 8 Bde.

widmet sich eine Serie hochwichtiger Werke, aus denen die Forschung größten Nutzen ziehen würde, wenn sie wenigstens auszugsweise in einem geläufigeren Idiom erschienen wären. So bleibt uns gerade das kunstgeschichtlich hochinteressante Gebiet der Schwarzenmeerländer vorläufig noch fast ganz verschlossen. Neuerdings sind es neben Tikkanen, der sich mehr mit dem Mittelalter befaßt, Kondakow,[1] sein Schüler E. K. Redin,[2] N. Pokrovski,[3] D. Ainalow,[4] J. Smirnow,[5] welche genannt zu werden verdienen. Smirnows großes, vorerst nur in den Tafeln vorliegendes Werk über die sassanidische Kleinkunst[6] wird der altchristlichen Forschung zweifellos indirekte Dienste erweisen. Zu bedauern ist, daß alle diese Gelehrten viel in ihrer Landessprache schreiben, so daß der kleinste Teil ihrer Bemühungen der wissenschaftlichen Welt Nutzen einbringt.[7] Einen sehr wertvollen Beitrag lieferte Wladimir von Bock († 1899), indem er auf seinen ägyptischen Reisen zahlreiches Material sammelte, welches Frl. von Ignatieff durch J. Smirnow ordnen und herausgeben ließ.[8] Monumental und grundlegend in mancher Hinsicht ist N. P. Lichatscheffs Werk über die Ikonen,[9] dessen Ergebnisse der wissenschaftlichen Benutzung zugänglich gemacht zu sehen wir lebhaft wünschen. Vorbildlich für den nahen Osten war bis zum Weltkriege die Tätigkeit des russ. archäologischen Institutes zu Konstantinopel. Vgl. § 34.

---

[1] Beschreibung einiger Denkmäler in Kirchen u. Klöstern Grusiniens, Petersb. 1890. Archäologische Reise in Syrien und Palästina, Petersb. 1904. Histoire de l'art byzantin, Paris 1886, 1891. — 2 vol. Les émaux byzantins, collection de Mr. A. W. Zwénigorodskoï, Francfort 1892. Französische und russische Ausgabe. (Vgl. Fr. Bock, Die byzantinischen Zellenschmelze der Sammlung Dr. A. Sw., Aachen 1896. — W. W. Stasow, Geschichte des Buches Byzantinische Zellenschmelze, St. Petersb. 1898.) Ikonographie der Gottesmutter, Petersb. 1914—15.

[2] Die Mosaiken der ravennatischen Kirche, St. Petersburg 1896.

[3] Umrisse der Denkmäler der rechtgläubigen Ikonographie und Kunst, St. Petersburg 1894.

[4] Mosaiken des IV.—V. Jahrhunderts, St. Petersburg 1895. Sehr wichtig: Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst, Petersb. 1900.

[5] Über die Mosaiken Cyperns, Viz. Vrem. 4. 1897.

[6] Argenterie orientale, St. Petersbourg 1909.

[7] Übersichten, wie sie Revue arch. 1900 I 263 ff. über einschlägige Publikationen der zwei Zeitschriften der Société archéologique de Moscou (seit 1865) gibt, sind darum höchst verdienstvoll. Die Zeitschriften heißen Archéologuitcheski Viestnik — messager archéol. und Drevnosti, troudy Obchestva — antiquités, travaux de la société. — Leider ist auch die Mehrzahl der Publikationen des russischen archäologischen Instituts in Konstantinopel (cf. § 34) in russischer Sprache geschrieben.

[8] Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Egypte chrétienne, édition posthume, St. Pétersbourg 1901 (russisch u. französisch).

[9] Materialien zur Geschichte der russischen Ikonen. Beschreibung, Leipzig 1906.

Was **Griechenland** anbelangt, so haben dort von jeher die klassischen Erinnerungen das Interesse zu ungunsten der christlichen einseitig in Anspruch genommen. Es ist dort der Direktor des christlichen Museums von Athen, Lampakis, mit Ehren zu nennen. Er schrieb einen kritischen Katalog über die Hagiographie der ersten neun Jahrhunderte, ferner eine Εἰσαγωγή, ergiebig für die Ikonographie byzantinischer Zeit,[1] die auch sonst eine größere Zahl kundiger Bearbeiter gefunden hat. Reiche Förderung erfuhren die christl.-archäologischen Studien insbesondere durch die Lebensarbeit des 1919 verstorbenen Byzantinisten Spyridion Lampros, dessen Zeitschrift Νέος Ἑλληνομνήμων eine Fülle von Anregungen bietet. Unter den Jüngsten sind der Ephor Georg A. Soterios zu nennen und vor allem Nikos A. Bees. Vgl. § 23. Ein kurzes Handbuch von Derbos behandelt neben Liturgischem auch kunstarchäologische Dinge.[2]

§ 21. Was oben von den neueren französischen Reisewerken vermerkt wurde, gilt auch von denjenigen **Englands:** sie berücksichtigen, sobald sie den Kulturspuren der Antike nachgehen, mit Liebe die Denkmäler der christlichen Epoche. In der Heimat Bacos von Verulam, dem Altertum der Menschheit Jugend bedeutete, war es zunächst die Oxforder Religionsbewegung (Traktarianer), welche den Betrieb unserer Wissenschaft eifrig förderte. Wisemans »Fabiola« und Newmans »Callista« trugen in diesem Sinne nicht weniger bei wie der treffliche Auszug aus de Rossis Hauptwerk, den die Konvertiten J. Spencer Northcote und W. E. Brownlow verausgabten.[3] Von anglikanischer Seite wären zu nennen Marriot[4] und Appell[5] mit ihren Studien zu Katakombendenkmälern und die Numismatiker King[6] und Madden.[7] Letzterer lieferte auch die einschlägigen Artikel für die lexikalische Zusammenfassung der christlichen Antiquitäten, welche W. Smith und S. Cheetham, gestützt auf zahlreiche Mitarbeiter, boten.[8]

---

[1] Χριστιανική Ἁγιογραφία τῶν ἔννεα πρώτων αἰώνον (1—842), Athen 1896. — Γενική εἰσαγωγή εἰς τὴν χριστιανικὴν Ἀρχαιολογίαν, Athen 1897.

[2] Ἐγχειρίδιον Χριστιανικῆς Ἀρχαιολογίας, Athen 1913.

[3] Roma Sotterranea or some account of the Roman Catacombs, especially of the cemetery of San Callisto, London 1869; 2. Aufl. 1878—79. Von einer schon 1856 erschienenen Schrift Northcotes über die Katakomben erschien eine deutsche Übersetzung Köln 1858.

[4] Vestiarium Christianum, London 1868. — The testimony of the catacombs, London 1870.

[5] Monuments of early christian art, London 1872.

[6] Early christian Numismatica, London 1874. — Vgl. auch dessen: The Gnostics and their remains, ancient and mediaeval, London 1864.

[7] Numismatic-chronicle, XVII u. XVIII, London 1877 u. 1888.

[8] A dictionary of christian antiquities, London 1876—80. Vgl. desselben Verfassers Dictionary of christian biography und vorher Pugin and Smith, Glossary of ecclesiastical ornaments and costumes, London 1868.

Mehr dem frühen Mittelalter widmete dann eine große Reihe von Forschern aus dem vereinigten Königreiche ihre Kraft, wie Willis, Twinning, Westwood, Muir, Dunraven, M. Stokes, J. Stuart, J. Drummond, O'Neill, A. Mitchell, J. Anderson, Way und Parker. Dem letztgenannten verdanken wir eine Reihe guter Kunstlichtaufnahmen aus den römischen Katakomben. Stärkere Berücksichtigung der altchristlichen Zeit findet sich in den neueren Werken von Cutts und Lewes[1] über die Geschichte der altchristlichen Kunst und von Lethaby und Swainson[2] in ihrem Buche von der Hagia Sophia in Konstantinopel; sie gehören der amerikanischen Schule an, deren Hauptorgan, das American Journal of archaeology (Baltimore 1885 ff.), auch Altchristliches bringt. Ein treffliches Handbuch im Stile Pératés, aber gründlicher angelegt und auf den neueren Arbeiten fußend, brachte W. Lowrie.[3] Populärer gedacht ist A. S. Barnes Buch über altchristliche Denkmäler.[4] Auch ließen es die allgemein archäologischen Periodica nicht an entsprechenden Beiträgen fehlen, nachdem damit in den Publikationen der British archaeological association (London 1843) und dem zu Winchester gegründeten Archaeological Institute of Great-Britain and Ireland einmal der Anfang gemacht war. Wertvolle Bausteine zur christlichen Archäologie Vorderasiens enthalten die an anderer Stelle zitierten Reisewerke von Miss G. L. Bell, W. Ramsay sowie H. C. Butler. Zu den klangvollen Namen der Gegenwart zählen ferner O. M. Dalton, dessen Katalogwerk das reiche Material des British Museum erschließt,[5] und W. E. Crum mit seinem Katalog koptischer Stelen des Kairiner Museums.[6] Crum, H. J. Bell und F. G. Kenyon haben in zahllosen weiteren Publikationen zur griechischen und koptischen Inschriften-, Papyrus- und Ostrakakunde die Wissenschaft gefördert. Von Crum, bzw. seit 1909 von S. Gaselee und Bell stammen auch die Literaturberichte über das christliche Ägypten im jährlichen Archaeological Report des Egypt exploration Fund sowie im Journal of Egyptian Archaeology.

In **Amerika** haben wir mit Dank zu verzeichnen die wissenschaftliche Sammlung und Verarbeitung altchristlicher Denkmäler durch das New Yorker Metropolitan Museum of Art und seinen Stab von Gelehrten. Pierpont J. Morgans altchristliche Schätze sind hier für die Welt gerettet worden, und im American Journal

[1] History of early christian art, New York 1895.

[2] The church of Sta Sophia, London, New York 1804.

[3] Christian art and Archaeology, London 1901.

[4] The early church in the light of the monuments, London 1913.

[5] Catalogue of early christian antiquities and objects from the christian east in the department of british and mediaeval antiquities and ethnography of the British Museum, London 1901. — Auch sein Byzantine art and archaeology, London 1912 kommt in Betracht.

[6] Coptic monuments (vol. IV des Catalogue général), Le Caire 1912.

of archaeology werden Neufunde ständig berücksichtigt. Auch das Archaeological Institute of America schenkt mehr und mehr unserem Gebiete Aufmerksamkeit. Selbst durch große Expeditionen (§ 31) wurden unsere Studien gefördert. Unter des unvergeßlichen Prof. Herbermann Leitung hat die monumentale Catholic Encyclopaedia die christlichen Altertümer besonders berücksichtigt.

§ 22. Besser wie in den übrigen Ländern, von Italien abgesehen, war das Feld in **Deutschland** vorbereitet, als de Rossis Entdeckungen die Aufmerksamkeit weiterer Kreise weckten. Diese Fürsorge verdanken wir vor allem dem Berliner Theologen Ferdinand Piper (1811—1889), der zuerst archäologische Denkmäler in die Theologie einführte und ein christlich-archäologisches Museum in Deutschland gründete. Als Früchte seiner Reisen und Kollegien, die er seit 1843 ausarbeitete, erschienen Beiträge zur Ikonographie und älteren Kunstgeschichte, zunächst in Einzeldarstellungen über den ältesten christlichen Bilderkreis,[1] die Mythologie und Symbolik der Kunst,[2] dann in zahlreichen Aufsätzen in dem von ihm redigierten Evangelischen Kalender (seit 1851), endlich in seinem umfassenden und grundlegenden Werk über die Theologie der Monumente.[3] Fast gleichzeitig mit Piper widmete sich H. Merz in Marbach der Kritik und Auslegung älterer Denkmäler,[4] ohne dabei aber über Deutschland und Frankreich hinauszugehen. Sehr beachtenswerte Arbeiten lieferte Ferdinand Becker, der u. a. über das palatinische Spottkreuz,[5] die Fischbilder,[6] die Sigle Dis Manibus[7] schrieb. Von katholischer Seite wirkte zunächst Braun in Bonn als Vorsitzender des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande anregend,[8] Münz in Frankfurt a. M. befaßte sich viel mit der altchristlichen Symbolik,[9] F. H. Krüll gab ein Lehrbuch heraus.[10] Es verarbeiteten den archäologischen Stoff Männer, wie

---

[1] Der älteste christliche Bilderkreis, in der Deutschen Ztschr. für christl. Wissenschaft, Berlin 1856. — Verschollene und aufgefundene Denkmäler, in Theol. Studien u. Kritiken 1861. — Beide Zeitschriften enthalten ebenso wie die Jahrb. für Theol. und die Ztschr. für Kirchengesch. zahlreiche weitere Arbeiten Pipers, so über die Entwicklung der Kreuzbilder, die Darstellung der Offenbarungen u. a.

[2] Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst, Weimar 1847, 1851.

[3] Einleitung in die monumentale Theologie, Gotha 1867. — Charakteristik von H. Bergner in der »Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst«, Göttingen 1898.

[4] Die Entwicklung der christl. Kunst. Deutsche Vierteljahrsschr. 1843. — Übersicht über die hauptsächlichsten alten Denkmale christl. Architektur usw. in Schwaben, Kunstblatt 1843 usw.

[5] Das Spottkruzifix der römischen Kaiserpaläste, Breslau 1866.

[6] Die Darstellung Jesu Christi unter dem Bilde des Fisches, Breslau 1866. Vgl. auch seine Wand- u. Deckengemälde der römischen Katakomben, Gera 1881.

[7] Die heidnische Weiheformel D · M auf altchristl. Grabsteinen, Gera 1881.

[8] Vgl. Nekrolog in den »Jahrbüchern« des Vereins 1864, 1—12.

[9] Annalen des Vereins für nassauische Altertumskunde VIII.

[10] Christliche Altertumskunde, Regensburg 1856, 2 Bde. Veraltet.

Hefele, Döllinger, Wolter, Probst, während die antiquarische Tätigkeit anderer, eines Alt, Radowitz, Menzel, Kreuser, mehr das Mittelalter betraf. Letzteres gilt auch von den kunsthistorischen Studien von E. Förster, Springer, Rahn, v. Wilmowsky, Richter usw. Freilich veranlaßte Zestermanns gediegene Schrift über die Entstehung der Basilika[1] Kontroversen, bei denen auch diese Männer ihr Urteil abgaben und andere, wie Hübsch,[2] Salzenberg,[3] Osten,[4] sich eingehend mit dem christlichen Altertum befaßten.

Die Verwertung der de Rossischen Resultate beginnt in Deutschland mit dem Erscheinen der Roma Sotterranea des Freiburger Kirchengeschichtsprofessors Franz Xaver Kraus (1840—1901), der von da ab eine führende Stellung im Bereiche unserer Wissenschaft einnahm. Über Leben und Entwicklungsgang dieses bedeutsamen Mannes vergleiche man die treffliche Biographie von Prof. Braig.[5] Seine Programmschrift über das Studium der christlichen Archäologie wurde oben schon erwähnt. Die deutsche RS kam vier Jahre nach der englischen heraus und schließt sich wie diese eng an de Rossi an, besitzt aber in der zweiten Auflage selbständige Bedeutung.[6] Danach erschien sein vorbildlich gewordenes kunsttopographisches Werk über die Altertümer von Elsaß-Lothringen,[7] dem sich seit 1887 ein gleiches über badische Kunst und Altertümer anschloß, und von 1882 ab eine lexikalische Zusammenfassung der christlichen Altertümer in der »Realenzyklopädie«[8] (RE) nach französichem und englischem Vorbild, aber ungleich gründlicher. Eine Neubearbeitung wäre wünschenswert. Sehr wertvoll ist auch die Kraus'sche Sammlung der christlichen Inschriften des Rheinlandes.[9] Unter den zahlreichen sonstigen Schriften des Meisters handeln die kunstgeschichtlichen vom Codex Egberti, von den Wandgemälden in Reichenau, den Wandgemälden von St. Angelo in Formis. Die dort entwickelten Gedanken erschöpft seine prächtige Geschichte der christlichen Kunst, die von 1896 ab in Freiburg erschien und deren mustergültigen Abschluß wir

---

[1] De basilicis libri tres; Die antiken und die christl. Basiliken, Leipz. 1847.

[2] Altchristliche Kirchen, Karlsruhe 1862.

[3] Altchristliche Baudenkmale in Konstantinopel, Berlin 1854.

[4] Bauwerke in der Lombardei, Darmstadt 1846—59.

[5] Zur Erinnerung an F. X. K., Freiburg 1902. — Enthalt ein Verzeichnis seiner Schriften (129 Nr.).

[6] Freiburg 1873; 2. Aufl. 1879. Vorher: Untersuchungen über die Blutampullen, Frankf. 1868 u. Freib. 1872. Die Anfange d. christl. Kunst, Leipz. 1872.

[7] Kunst und Altertum in Elsaß-Lothringen, 1876—92.

[8] Realenzyklopädie der christlichen Altertümer, unter Mitwirkung mehrerer Fachgenossen, Freiburg 1882 u. 1886, 2 Bde. — Die meisten Illustrationen sind aus Martignys Dictionnaire entnommen. Vgl. Wilperts Beiträge zur R. E., Zeitschr. für kath. Theologie, 1888.

[9] Die christl. Inschriften der Rheinlande, Freiburg 1890—94. 2 Bde.

den Händen seines Schülers Jos. Sauer verdanken. Nach dem Tode von F. X. Kraus sind es zumeist aus der deutschen Nationalstiftung des Campo Santo in Rom hervorgegangene Gelehrte, ein Wilpert, J. P. Kirsch, A. Baumstark, J. Sauer u. a., welche das wissenschaftliche Erbe antraten und zum Teil in eigener Schule fortbildeten. Auch der Schreiber dieses Werkes erlebte im gastlichen Campo Santo, dem »Schwalbennest am Riesendom«, reiche Förderung. Daß ein Mitglied des ehemaligen sächsischen Königshauses, Prinz Johann Georg, Herzog zu Sachsen, in ausgedehnten Studienreisen und wertvollen Publikationen vor allem an der Erschließung orientalischer Monumente Anteil nahm, sei mit besonderem Danke vermerkt.[1] Auch des Erzbischofs Raymund Netzhammer sei in ähnlichem Sinne rühmend gedacht. Ihm verdankt die Erforschung der christlichen Altertümer Rumäniens, Bulgariens und der Westküste des Schwarzen Meeres manche Anregung und reiche Förderung.[2] Auf protestantischer Seite ist Viktor Schultze, Professor in Greifswald, einer der bedeutendsten Forscher und zugleich der allverehrte Nestor unserer Wissenschaft in Deutschland. Ihm verdanken wir u. a. Untersuchungen über altchristliche Denkmäler, namentlich die Katakomben von Neapel,[3] Rom, Sizilien usw.,[4] sowie ein vorzügliches Werk zur Archäologie der Kunst[5] und neuerdings einen wertvollen »Grundriß«.[6] Neben Schultze nahm der Berliner Kirchenhistoriker Nikolaus Müller eine erste Stelle in der Wissenschaft ein. Seine archäologischen Beiträge zur neuen Auflage der Realenzyklopädie für protestantische Theologie und Kirche, namentlich »Inschriften«, »Christusbilder«, »Koimeterien« sind wahre Muster von Gründlichkeit und systematischer Arbeit. Seine grundlegenden Untersuchungen über die jüdischen Katakomben haben auch für unser Gebiet eine nicht zu

---

[1] Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Das Katharinenkloster am Sinai, Leipzig 1912; Tagebuchblätter aus Nordsyrien 1912; Der heilige Spyridion, seine Verehrung u. Ikonographie 1913; Streifzüge durch die Kirchen u. Klöster Ägyptens 1913. — Zu seinem 50. Geburtstage erschien mit Beiträgen auch aus unserem Gebiete: Ehrengabe deutscher Wissenschaft dargeboten von kath. Gelehrten, herausgeg. v. Franz Feßler, Freiburg 1920.

[2] Vgl. R. Netzhammer, Die christlichen Altertümer der Dobrudscha, Bukarest 1918.

[3] Die Katakomben von St. Gennaro dei Poveri in Neapel, Jena 1877.

[4] Archäologische Studien über altchristliche Monumente, Wien 1880. — Die Katakomben, die altchristlichen Grabstätten, ihre Geschichte und Monumente, Leipzig 1882. — Der theologische Ertrag der Katakombenforschung, ebda 1882. — Die altchristlichen Bildwerke und die wissenschaftliche Forschung, ebda 1889. Vgl. auch seine Geschichte des Untergangs des griech.-römischen Heidentums, ebda 1887, 1891, sowie das S. 34 genannte Werk über die Grabstätten Siziliens.

[5] Archäologie der altchristlichen Kunst, München 1895.

[6] Grundriß der christl. Archäologie, München 1919. — Als Festschrift zu seinem 70. Geburtstage wird ein Doppelheft der »Byzantinisch-Neugriechischen Jahrbücher« erscheinen.

unterschätzende Bedeutung.[1] Die Forschungsarbeit dieses Mannes, dessen vornehme, irenische Persönlichkeit so viele in ihren Bann zog, den ich selbst Lehrer und Freund nennen durfte, hatte unter kleinlicher Mißgunst zu leiden. Sein 1912 erfolgter plötzlicher Tod entriß unserer Wissenschaft eine anima pia et candida seltenster Art.[2]

Aus der Schule von V. Schultze, N. Müller und von Johannes Ficker sind eine Reihe von Forschern hervorgegangen, die auf Einzelgebieten Hervorragendes geleistet haben. Ich erwähne nur unseren ersten Koptologen C. Schmidt, den Nachfolger Müllers, Georg Stuhlfauth, Erich Becker, K. Michel, Mitius, H. Rott, Namen, die uns des öfteren in diesem Buche begegnen werden. Manche ihrer Resultate sind in jener periodischen Publikation J. Fickers niedergelegt, die erst unter dem Titel »Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter«, dann als »Studien über christliche Denkmäler« herauskam und eine Reihe gediegener Monographien gezeitigt hat.[3]

V. Die Einführung der orientalischen Denkmäler.

§ 23. Unaufhaltsames Zuströmen neuen Materials aus den Quellen der altchristlich-orientalischen Welt kennzeichnet die neueste Forschung. Ansätze zur systematischen Verwertung dieser überreichen, früher unerschlossenen oder unbekannten Denkmäler waren bereits lange vorhanden. Theoretisch in den Werken eines Bayet, Ainalow, Kondakow, in Schultzes Archäologie der altchristlichen Kunst, und mehr praktisch in Arbeiten von der Art von H. Grävens Elfenbeinpublikation, von Franz Bocks Büchern über die Textilien und in den älteren Werken eines Viollet-le-Duc, de Vogüé. Louis Courajod hatte die bahnbrechende Bedeutung des Orients insbesondere in Rücksicht auf die Entfaltung der ersten abendländischen Kunst erkannt und in seinen 1887—96 an der École du Louvre gehaltenen Vorlesungen verkündet. Die wissenschaftliche Tat, diesen Denkmälern die ihnen gebührende Stelle endgültig anzuweisen, war dem damaligen Grazer, jetzt Wiener Professor der Kunstgeschichte Josef Strzygowski vorbehalten.

[1] Wichtig insbesondere: Die jüdische Katakombe am Monte Verde zu Rom, Leipzig 1912, sowie Die Inschriften der jüd. Kat. am Monteverde, hrsg. von Nikos A. Bees, Leipzig 1919.

[2] Ein Verzeichnis seiner archäologischen Schriften RQS 1912, 211 ff.

[3] Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, Leipzig 1895—1901. — Dieselben erschienen als neue Folge seit 1902 unter dem erweiternden Titel: Studien über christliche Denkmäler (in zwangloser Folge jährlich 2—3 Hefte). — Eine andere Zeitschrift von protestantischer Seite, die von F. v. Quast und H. Otte herausgegebene, kam ebenso wie das 1896 in München gegründete illustrierte Zentralblatt für christliche Altertumskunde (G. A. Müller) nicht über den Versuch hinaus.

Wir werden im dritten Buche ausführlicher auf die damit verknüpften Probleme zurückkommen, die in der Endfrage gipfeln: Ist Westrom Schöpfer, allein maßgebender Förderer und Ausgestalter der christlichen Kunst des Abendlandes gewesen oder wurde es mehr, wie später Ostrom im Banne des Hellenentums und des Orients, ein großer, einflußreicher Vermittler? Verblieb, mit anderen Worten, Rom, das nicht einmal die Kraft besaß, seine Reichsreligion vor dem Einstürmen des hellenistisch-orientalischen Synkretismus und dann vor dem Christentum zu retten, Macht genug, mit seiner sogenannten Reichskunst den künstlerischen Leistungen des Ostens zu widerstehen? Wie jede große Umwälzung auf geistigem Gebiet, so galt schon die Fragestellung zunächst als glatte Häresie, hatte sich die antiabendländische Lehre mühsam ihr Recht und freie Bahn zu erkämpfen. Nun ist sie in siegreichem Vormarsch. Kunstgeschichte und Kulturgeschichte, vor allem aber die Theologie, ziehen aus ihr reichen Gewinn, ohne daß das ehrwürdige Bild Altroms dabei verblassen würde. Aus der großen Zahl der Strzygowskischen Publikationen seien hier die grundlegenden Werke hervorgehoben, welche seiner programmatischen Schrift »Orient oder Rom« gefolgt sind: der Katalog der koptischen Altertümer des Kairiner Museums, mit welchem die koptische Kunst auf eine feste Basis gestellt wird,[1] die die vorderasiatische Kunst in unser Gebiet einführenden Werke über Kleinasien,[2] Amida,[3] Mschatta[4] und Armenien,[5] seine Beiträge zur Kunde der orientalischen Miniaturen.[6] Kühner Forschergeist

[1] Koptische Kunst (vol. XII des Catalogue général), Vienne 1904. Vgl. auch Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, Vienne 1902.

[2] Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. J. Smirnow, unter Benutzung einiger Ergebnisse der Expedition nach der asiatischen Türkei des kais. Legationsr. Dr. M. v. Oppenheim, der isaurischen Expedition der Gesellschaft zur Förderung deutscher Wissenschaft, Kunst und Literatur in Böhmen, u. Beiträgen von Bruno Keil, Otto Puchstein, Adolf Wilhelm u. a., Leipzig 1903. — Von diesem Werk, und Ähnliches gilt von den anderen Hauptwerken, sagt Miss Gertrude Lowthian Bell in der Revue archéologique 1907: that volume alone, though it can be slipped into a saddle bag contains an amount of information which is almost encyclopaedic and will ever form the groundworth of archaeological research among the christian ruins of Asia minor!

[3] Amida, matériaux pour l'épigraphie et l'histoire musulmanes du Diyar-Bekr par Max van Berchem; Beiträge zur Kunstgeschichte des Mittelalters von Nordmesopotamien, Hellas und dem Abendlande von Josef Strzygowski, mit einem Beitrage: The churches and monasteries of the Tur Abdin von Gertrude L. Bell, Heidelberg 1910.

[4] Mschatta, Berlin 1904.

[5] Die Baukunst der Armenier und Europa, Ergebnisse einer vom kunst-hist. Inst. der Univ. Wien 1913 durchgeführten Forschungsreise; unter Benutzung von Aufnahmen des Architekten Thoramian, Wien 1918, 2 Bde.

[6] Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 (Jahrb. des kais. deutsch. Instituts, Ergänzungsheft I), Berlin 1888. Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, etc. Byzantinisches Archiv II. — Das Etschmiadzin-

hat hier dem Kunsthistoriker ein völlig neues Weltbild gestaltet, das u. a. auch eine vollständige Wendung und neue Auffassung über die Völkerwanderungszeit und das gesamte künstlerische Schaffen der eurasiatischen Völker bedingt.[1] Dem Beispiel Strzygowskis folgten zahlreiche Forscher, vor allem der unermüdlich an der Erschließung orientalischer Quellen und Denkmäler beteiligte Archäologe und Orientalist Anton Baumstark, ferner Oskar Wulff, Louis Bréhier und eine große Zahl von Archäologen und Kunsthistorikern.[2] Wulffs zusammenfassendes Werk über die altchristliche Kunst[3] schwankt zwar noch beträchtlich in der definitiven Stellungnahme zwischen Byzanz, dem Mittelmeerkreis und dem Osten, bringt aber das reiche Material in vortrefflicher Übersicht. Die Einbeziehung der orientalischen Quellen in unser Gebiet gab weiterhin erwünschten Anstoß zur intensiveren Würdigung der paganen Überlieferung, auf welcher alle christliche zunächst fußte. U. a. zeigen L. von Sybels »Christliche Antike«,[4] F. Dölgers Buch über den ΙΧΘΥΣ, das Fischsymbol in altchristlicher Zeit,[5] Erik Petersons Εἷς θεός[6] die Wege an, die hier noch offenstehen.

Nachdem die Frage »Orient oder Rom?« lange Zeit im Brennpunkt kunsthistorischer Betrachtung gestanden und nachdem die Erkenntnis der gewaltigen Rolle des Ostens für die Entwicklungsgeschichte der altchristlichen Kunst vollends die alte, rein romzentrische Betrachtungsweise erschüttert hat, fordert immer

---

Evangeliar (Byz. Denkmäler I), Wien 1891. — Eine alexandrinische Weltchronik, Wien 1905 u. a. — Verzeichnis aller einschlägigen Schriften S.s in Byz. Denkmäler III 119 f. und Amida 391. — Eine Zusammenfassung seiner bisherigen Lebensarbeit bieten seine Vorträge zu Upsala: Ursprung der christl. Kirchenkunst, neue Tatsachen u. Grundsätze der Kunstforschung, Wien 1920.

[1] Altai-Iran und Völkerwanderung, ziergeschichtliche Untersuchungen über den Eintritt der Wander- und Nordvölker in die Treibhäuser geistigen Lebens, Leipzig 1917.

[2] Für den Umschwung bezeichnend ist u. a. das Buch von Paul Clemen, Die romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916. Clemen geht im Gegensatz etwa zu Wilperts um jeden Preis romzentrischer Betrachtungsweise grundsätzlich der Frage nach dem Verhältnis der abendländischen Kunst zum orientalischen Kunstkreis liebevoll nach. Seine Untersuchungen lavieren zwischen einer römischen Reichskunst, dem Osten und vor allem einer neuen »zweiten Reichskunst der römischen Provinzen«, in der der orientalisch-hellenistische Einschuß schon aufgesogen war und auf deren Boden sich ihm vom 5.—8. Jahrh. die Entwicklung vollzieht. Sein in jeder Beziehung vornehmes Werk ist von großer Wichtigkeit für die Übergangszeit zum Mittelalter. Vgl. Baumstarks grundsätzliche Stellungnahme nebst Korrekturen OC 1918, 160—175.

[3] Altchristliche u. byzantinische Kunst, Berlin 1913—16.

[4] Christliche Antike, Einführung in die altchristliche Kunst, Marburg 1906—1909.

[5] Vgl. RQS 1910 (Ergänzungsheft), Bd II, Münster 1921.

[6] Εἷς θεός, epigraphische, formgeschichtliche u. religionsgeschichtliche Untersuchungen, Göttingen 1920; nur ein Teil erschienen.

gebieterischerer eine zweite ihre Lösung: die byzantinische. Dem damit angedeuteten, wohl auf lange hinaus wichtigsten Problem altchristlicher Kunstgeschichte sind Forscher wie Kondakow, Diehl, Strzygowski u. a. schürfend nachgegangen. Immerhin fehlt noch die wesentliche Vorarbeit, um seine Lösung anzubahnen, die Sammlung und Vorlage des Materials. Und da mag es seltsam genug klingen: wir wissen auf vorderasiatischem Boden bereits besser Bescheid als im Kreise der russischen und balkanischen Denkmälerwelt, wo einer der Schlüssel verborgen liegt, die zu den Geistes- und Kunstschätzen von Byzanz führen. Es wäre wünschenswert, daß an der Eroberung dieser Neulande, deren Bedeutung uns ja auch der Weltkrieg entschieden nähergerückt hat, auch unsere Theologen als Schrittmacher teilnähmen, vor allem unter Überwindung der Sprachenhindernisse, die uns vom vollen Verständnis der orthodoxen und balkanischen Kirchen und ihrer reichen Literaturen — ich denke dabei insbesondere auch an die neuere Kunstliteratur, z. B. die russische — trennen. Eine Überfülle von Material harrt der Entdeckung durch den Westeuropäer, und alle theologischen Disziplinen werden aus seiner Ausbeute Gewinn ziehen.

Zum Schlusse sei noch ein Wort über diejenigen Periodica gesagt, welche eine gute Kontrolle über die stark anschwellende Literatur ermöglichen. Mit dem Vorbild einer trefflichen kritischen Übersicht gingen schon F. X. Kraus im Repertorium für Kunstwissenschaft 1879—1900 und Viktor Schultze für die Jahre 1875—78 in der Zeitschrift für Kirchengeschichte voran.[1] Es häuften sich späterhin die »Chroniken« oder »Bulletins«, welche nach Art von J. P. Kirschs seit 1900 als ständige Rubrik der RQS erscheinenden »Anzeiger für die christliche Archäologie«, die Literatur kurz resumierten. Unentbehrliche Hilfsmittel sind längst geworden die ausführlichen Literaturberichte und Referate in der Byzantinischen Zeitschrift und im Oriens christianus, erstere besorgt von Josef Strzygowski, letztere von Anton Baumstark. Dazu gesellen sich seit 1920 die von Nikos A. Bees begründeten und trefflich geförderten Byzantinisch-neugriechischen Jahrbücher.

[1] Eine Bibliographie, wie E. Hübner sie für die klassische Altertumswissenschaft (2. Aufl. Berlin 1889) gab, wäre wünschenswert.

Dritter Abschnitt.

Quellen und Hilfsmittel. Kritik.

K. Sittl, Archäologie der Kunst a. a. O. Kapitel III u. IV. — O. Marucchi, Éléments d'Archéologie I, zweite Auflage, Paris-Rome 1906, introduction.

Als Voraussetzung und notwendige Präambula zu einer erfolgreichen Betätigung in der christlichen Archäologie muß gefordert werden neben entsprechender Kenntnis der Antike eine solche der altchristlichen Schriftquellen des Abend- und Morgenlandes einschließlich der häretischen Literatur und der Apokryphen. Daneben erweisen sich der systematischen Forschung noch ganz bestimmte Teile der Literatur als vorzügliche indirekte Hilfsmittel. Von diesen literarischen Quellen sowie von den direkten Hilfsmitteln: Ausgrabungen, Aufnahme und Sammlung der Denkmäler (Museen), Errichtung von Lehrstühlen, Kongressen, soll im folgenden die Rede sein.

Literarische Quellen. Zu den wichtigsten indirekten Hilfsmitteln zählen die Märtyrerakten, gewisse Kalender, das Papstbuch, Sakramentarien, Itinerarien, Cömeterialkataloge und Inschriftencodices. Wie aber auch rein liturgische Quellen das Verständnis der Denkmälerwelt erschließen helfen, hat in musterhafter Anwendung auf Bauten, Malereien, Kleindenkmäler A. Baumstark in zahlreichen Aufsätzen und Besprechungen seines Oriens christianus gezeigt.

§ 24. Märtyrerakten (Acta, Passiones martyrum) und Viten. Sie enthalten versteckt unter groben Zutaten und Verschönerungen vielfach historische Notizen von Wert für das Verständnis der Denkmäler und Inschriften, bilden also einen gewissen Ersatz für die verlorengegangenen offiziellen Acta proconsularia, praesidialia oder iudiciaria, auf denen einige von ihnen beruhen (z. B. die der diocletianischen Märtyrer Tarrachus, Probus, Andronicus ums Jahr 304). Die verhältnismäßig wenigen echten — Beispiele: Pionius, Polykarp, Perpetua und Felicitas, Märtyrer von Lyon, Cyprianus, die Scillitaner — und authentischen sowohl wie die überarbeiteten, ja sogar gefälschte, die antiken Märtyrerromane (wozu auch apokryphe Apostellegenden zählen), Schauspielerlegenden, Überarbeitungen heidnischer Mythen, müssen deshalb herangezogen werden. Bleibt des Mauriner Ruinart[1] handliches Erstlingswerk dabei mit entsprechender Vorsicht zu benützen, so

[1] Ruinart, Acta primorum martyrum sincera et selecta, Paris 1689. — Hierzu Le Blant, Les actes des martyres, Paris 1882 und desselben Les acta martyrum et leurs sources in »Les persécuteurs et les martyres«, Paris 1893. — Gute Orientierung über die ältesten gibt Preuschen bei Harnack,

werden doch in den meisten Fällen die Akten der Bollandisten herangezogen werden müssen, die seit 1894 in ihren Ergänzungsbänden zu den Analecta Bollandiana das Verzeichnis der gedruckten griechischen und lateinischen Märtyrerakten bieten, während die Texte der Märtyrerakten in den eigentlichen Acta, in zweiter Linie in den Analecta zur Publikation gelangen. Letztere bieten überdies in ihren Literaturberichten eine kritische Betrachtung der einschlägigen Erscheinungen. Wertvolle Märtyrerakten und Legenden des griechischen Kreises bringt unter Albert Ehrhards Leitung[1] das Berliner Kirchenvätercorpus, während die lateinischen dem Wiener Corpus einverleibt werden. Eine wichtige Rolle spielen auch die in den Menologien, Synaxarien usf. niedergelegten Heiligenleben, namentlich die Sammlung des Metaphrast.[2] Um die Katalogisierung der gedruckten Akten sowie um die Textkritik haben bisher die Bollandisten (Acta Sanctorum) sich am meisten verdient gemacht.

Neuerdings schenkt man den wertvollen orientalischen Akten und Viten große Beachtung, namentlich den koptischen, arabischen, syrischen und äthiopischen. Für die syrischen Akten bzw. Texte bietet u. a. ein von P. Bedjan herausgegebenes Corpus[3] Material, das jedoch der Sichtung bedarf. Den Wunsch, »daß die zahlreichen syrischen und übrigen orientalischen Märtyrerakten, wie sie im British Museum, in Rom, Paris und anderswo handschriftlich liegen, alle durch kritische Ausgaben und gute Übersetzungen der Forschung zugeführt würden, die dadurch sicher auf das kräftigste gefördert würde«,[4] erfüllen in fortschreitendem Maße zwei große Quellenwerke, das auf zweihundert Bände berechnete Corpus scriptorum christianorum orientalium[5] sowie die gleichfalls in

---

Geschicnte der altchr. Lit. I, 807 ff., sowie letzterer im Band II 2. — Für die neuere Forschung A. Ehrhard, Die altchristliche Literatur und ihre Erforschung von 1884—1900, I, 541 sowie Leclercq in Cabrol, Dictionnaire I, 373—446, wo Bestand u, Literatur musterhaft verzeichnet sind.

[1] Vgl. A. Ehrhard, Die griech. Martyrien (Schriften der wissensch. Gesellschaft in Straßburg Nr. 4), Straßburg 1907.

[2] Migne, Patrologia graeca vol. 114—116.

[3] Acta martyrum et sanctorum, Paris 1890—97, 7 Bde. — Alle einschlägigen Literaturgeschichten werden überholt durch das soeben erscheinende Standwerk A. Baumstarks, Geschichte der syrischen Literatur, Bonn 1921 mit seiner Fülle von Anregungen auch gerade für unser Gebiet. Vgl. auch sein zusammenfassendes Werkchen: Die christlichen Literaturen des Orients (Sammlung Göschen) 2 Bde. Leipzig 1911.

[4] Ehrhard, Die altchristl. Lit. S. 544.

[5] Corpus scriptorum christianorum orientalium curantibus J. B. Chabot, J. Guidi, H. Hyvernat, B. Carra de Vaux, Paris-Leipzig 1904 ff. — Die koptischen, arabischen, syrischen, äthiopischen und armenischen Texte erscheinen mit lateinischer Übersetzung; unter den publizierten Quellen finden sich außerdem wichtige chronologische und historische Werke, z. B. die alexandrinische Patriarchengeschichte, äthiopische Königsannalen, das chronologische Werk des Elias von Nisibis u. a.

Paris herausgegebene orientalische Patrologie.[1] Dazu kommt das in einer Reihe von Zeitschriften, vor allen in A. Baumstarks OC gehobene Material, während es an größeren zusammenfassenden Arbeiten über die Einzelgebiete noch immer fehlt.[2]

§ 25. Martyrologien und Kalendarien. Die wichtigsten unter ihnen, die kalendarisch-statistischen Martyrologien, entstanden durch Vereinigung der Nekrologien und Festkataloge gewisser Kirchen und sind nicht mehr in den Originalen, sondern in der kompilatorischen Form des Martyrologium Hieronymianum (V. Jahrh.) vorhanden, um dessen Herausgabe, wie oben S. 26 ersichtlich, de Rossi und Duchesne sich verdient machten.[3] In dieser Publikation werden die wichtigsten, aus einem Archetypus von Auxerre (VI. Jahrh.) geflossenen Handschriften dieses Martyrologiums mit mustergültigem kritischem Apparat verglichen. Ein Teil der verlorenen Quellen, auf denen diese Kompilation von religiösen Kalendernotizen fußt, waren, wie es scheint, für das Abendland der gleich zu nennende philocalianische Kalender, ein Kalender von Karthago aus früher Zeit, und für das Morgenland das Martyrologium einer kleinasiatischen Kirche, welches W. Wright in einer syrischen (nitrischen) Handschrift vom Jahre 411 auffand, allerdings in erweiterter Gestalt. Dies letztere beruht z. T. auf verlorenen griechischen und bithynischen (arianischen) Provinzialkalendern älterer Zeit.[4] Die jüngeren Martyrologien von Beda, Rhaban bis auf das von Baronius revidierte Martyrologium Romanum haben weniger Belang. Auch die Kalendernotizen der Capitularia Evangeliorum seien erwähnt. Besondere Beachtung erheischt der genannte, wohl ums Jahr 336 entstandene philocalianische Almanach, der in einer vom Kalligraphen Furius

---

[1] Patrologia Orientalis cur. prince Max de Saxe, B. Griffin, F. Nau, Paris-Freiburg 1903 ff.

[2] Für das koptische Gebiet vgl. H. Hyvernat, Les actes des martyres de l'Égypte etc., Paris 1886; dazu Album de palaeographie copte, Paris et Rome 1888. — F. Rossi, Un nuovo codice copto, in den Atti della R. Accademia dei Lincei, Ser. V, 1893. — Für das syrisch-arabische Gebiet sorgen eine Reihe von Zeitschriften, vor allem der Bessarione und die Etudes palestiniennes et orientales, sowie die kritische Studie von Amélineau, Les actes des martyres de l'église copte, Paris 1890.

[3] Vgl. Achelis, Die Martyrologien, ihre Geschichte und ihr Wert, Göttingen 1900. (Neue Folge der Abhandlung der K. Gesellsch. der WW. III) und Dufourcq, Etude sur les gesta martyrum romains, Paris 1902. Sehr wichtig ferner: Urbain, Ein Martyrol. der christl. Gemeinde zu Rom am Anfang des V. Jahrh., Leipzig 1901 (T. u. U. N. F. IV 3) u. Kneller, Heortologie, Freiburg 1901, 109—234.

[4] Übersetzung bei E. Egli, Altchristliche Studien, Martyrien, Martyrologien ältester Zeit, Zürich 1887 S. 5, 29 und Lietzmann, Die drei ältesten Martyrologien, Bonn 1903. — Ediert von Wright im Journal of sacred literature 1865—66 VIII. Mustergültige Neuausgabe mit Rekonstruktion des griechischen Textes von Duchesne in Acta SS. Nov. II 1 p. LII—LXV.

Dionysius Philocalus besorgten erweiterten Redaktion vom Jahre 354 auf uns gelangte. Dieser ehedem reich illustrierte Chronograph bietet einen Depositionskatalog der römischen Bischöfe von 255—352, ferner einen Depositionskatalog der Märtyrer, drittens einen Katalog der römischen Bischöfe von Petrus bis auf Liberius. Nach diesem Papste benennt man das Verzeichnis auch liberianischen, nach dem ersten Editor, dem Jesuiten Ägidius Bucher bucherianischen Katalog.[1] Speziell für die de Rossischen Entdeckungen war das Papstverzeichnis mit seinen Depositionsangaben ein guter Wegweiser. Wegen seines allgemeineren Interesses möge als Beispiel die Depositio martyrum hier ihren Platz finden:

VIII kl. Ianu. | natus Christus in Betleem Iudeae.
XIII kl. Feb. | Fabiani in Calisti | et Sebastiani in Catacumbas.
XII kl. Feb. | Agnetis in Nomentana.
XVIII kl. Martias | natale Petri de catedra [= Antochiae].
non. Martias | Perpetuae et Felicitatis Africae.
XIIII kl. Iun. | Partheni et Caloceri in Calisti, Diocletiano VIIII et Maximiano VIII cons.
III kl. Iul. | Petri in Catacumbas. | et Pauli Ostense. Tusco et Basso cons. [= Translatio].
VI idus | Felicis et Filippi in Priscillae. | et in Iordanorum Martialis Vitalis Alexandri | et in Maximi Silani. Hunc Silanum martirem Novati furati sunt. | et in Praetextati Ianuari.
III kl. Aug. | Abdos et Semnes in Pontiani, quod est ad ursum pileatum.
VIII idus Aug. | Xysti in Calisti. | et in Praetextati Agapiti et Felicissimi.
VI idus Aug. | Secundi Carpoferi Victorini et Severiani Albano | et Ostense VII ballistaria Cyriaci Largi Crescentiani Memmiae Iulianae et Smaragdi [ballistaria = milliario].
IIII idus Aug. | Laurenti in Tiburtina.
idus Aug. | Ipoliti in Tiburtina. | et Pontiani in Calisti.
XI kl. Septemb. | Timotei, Ostense.
V kl. Sept. | Hermetis in Basillae Salaria vetere.
non. Sept | Aconti in Porto, et Nonni et Herculani et Taurini.
V idus Sept. | Gorgoni in Lavicana.
III idus Sept. | Proti et Iacincti in Basillae.
XVIII kl. Octob. | Cypriani Africae. Romae celebratur in Calisti.
X kl. Octob. | Basillae, Salaria vetere, Diocletiano IX et Maximiano VIII consul.
pri. idus Octob. | Calisti in via Aurelia, millario III.
V idus Nov. | Clementi Semproniani Claudi Nicostrati in comitatum.
III kl. Dec. | Saturnini in Trasonis.
idus Decem. | Ariston in portum.

Der Kalender erweist sich als gemischt martyrologisch-hagiologisch. In den jüngeren Kalendern tritt dies kompilatorische Element naturgemäß noch deutlicher hervor. So zählt das Calendarium Africanum vetus von Karthago (Ende des 5. Jahrh.) unter seinen 80 Namen 10 Bischofsdepositionen.[2] Ein schon einige

[1] De doctrina temporum, Antwerpen 1634. — Mommsens Ausgabe des »Chronographen vom Jahre 354« erschien 1850 in den Abhandlungen der Kgl. sächs. Gesellschaft der WW., phil.-hist. Klasse, I vgl. CIL I, 333 ff. und Mon. Germ. SS. antiquissimi IX.

[2] Ediert von Mabillon, Vetera Analecta III 398 ff.

Dezennien früher verfaßter Kalender des Polemius Silvius, Bischofs von Sitten (448), enthält 5 Herrn- und 6 Märtyrergedenktage.[1] Von einem noch älteren thrakischen Kalender aus dem 4. Jahrhundert ist nur ein Bruchstück überliefert.[2] Dem ältesten koptischen Kalender begegnen wir in einem sehr wichtigen Papyrusfragment aus Oxyrhynchus,[3] dessen Gottesdienstliste (συνάξεις) bisher nur im Verzeichnis der römischen stationes ein Gegenstück zu haben scheint. Alle anderen koptischen Kalendarien (Menologien) stammen aus dem Mittelalter, die ältesten byzantinischen aus dem 8. (Morcelli) und 9. Jahrhundert (Neapel).

§ 26. Der Liber Pontificalis (Episcopale, liber episcopalis) gesta pontificum usw.), eine anonyme Kompilation papstbiographischer Daten der ältesten Zeit, welche von den einen dem Papst Damasus, von anderen dem Anastasius Bibliothecarius (9. Jahrh.) zugeschrieben wurde, zeigt in mancher Beziehung Verwandtschaft mit den besprochenen Kalendernotizen, ja beruht z. T. auf noch älteren Vorlagen. Die einzelnen Papstviten sind allmählich, die älteste Gesamtversion ist um die Wende des 5. Jahrhunderts entstanden. Daraus ergibt sich von selbst der verschiedene Wert bestimmter Partien des von Petrus bis Nikolaus I. (867) bzw. Stephan VI. (891) reichenden Werkes, in dessen Erklärung der Archäologe am besten Duchesne folgt.[4] Eine Weiterführung des L. P. bis ins 12. Jahrhundert bietet Cod. Vat. lat. 3762. Sehr bemerkenswert ist ferner A. Baumstarks Hinweis auf die disiecta membra eines römisch-byzantinischen L. P., »dem nichts Geringeres zugrunde zu liegen scheint als die Vorstellung, daß mit der Kaisergewalt auch die bischöfliche Sukzession Altroms auf Konstantinopel übertragen wurde«.[5] Ein Bild von der Anlage des römischen L. P. sowie von seiner Abhängigkeit von älteren Quellen möge die Gegenüberstellung zweier Pontificate mit den Angaben des philocalianischen Katalogs vermitteln.

Episcoporum urbis catalogus:	Liber Pontificalis:
[236—50] Fabius ann. XIIII m. I d. V. Fuit temporibus Maximi et Gordiani et Filippi, a cons. Maximiniani et Africani	Fabianus natione Romanus, ex patre Fabio, sedit annos XIII menses XI dies XI. Fuit autem temporibus Maximini et Gordiani et Philippi a consulatu Maximini et Africani usque Decio II et Grato. Hic regiones divisit VII diaconibus et fecit subdiaconos VII qui VII notariis

1 Vgl. Mommsen a. a. O

2 Mai, Scriptorum vet. nova collectio V 1 p. 66–68.

3 Nr. 1357, publiziert von Grenfell-Hunt, the Oxyrhynchus Papyri part XI, London 1915, 19—43.

4 Liber pontificalis, Paris 1886. — Eine neue Ausgabe, deren ausgezeichnete Prolegomena hervorzuheben sind, erschien in den Monumenta Germaniae unter dem Titel Gesta pontificum Romanorum. Bd. I besorgt von Mommsen, Berlin 1898. Dazu Duchesne, Mélanges d'arch. et d'hist. 1898, 381—417.

5 OC 1911, 342.

usque Decio II et Crato. Passus XII kl. Feb. Hic regiones divisit diaconibus et multas fabricas per cimiteria fieri iussit. Post passionem eius Moyses et Maximus presbyteri et Nicostratus diaconus comprehensi sunt et in carcerem sunt missi. Eo tempore supervenit Novatus ex Africa et separavit de ecclesia Novatianum et quosdam confessores, postquam Moyses in carcere defunctus est, qui fuit ibi m. XI d. XI.

imminerent, ut gesta martyrum in integro fideliter colligerent. Et multas fabricas per coemeteria fieri praecepit. Hic martyrium passus est XIIII kal. Februarias. Post passionem vero eius Moyses et Maximus presbyteri et Nicostratus diaconus comprehensi sunt et in carcerem missi. Eodem tempore supervenit Novatus ex Africa et separavit de ecclesia Novatianum et quosdam confessores, postquam Moyses presbyter in carcere defunctus est; qui fuit ibi menses XI dies XI et sic multi Christiani fugerunt per diversa loca. Hic fecit ordinationes V per menses Decembres; presbyteros XII, diaconos VII, episcopos per diversa loca numero XI. Qui etiam sepultus est in coemeterio Callisti via Appia XIII. kal. Februarias et cessavit episcopatus dies VI.

[337—52] Iulius ann. XV m. I d. XI. Fuit temporibus Constantini, a consulatu Feliciani et Titiani ex die VIII id. Feb. in diem pridie idus Apr. Constancio V et Constancio Caes.. Hic multas fabricas fecit: basilicam in via Portuense milliario III; basilicam in via Flaminia mil. II quae appellatur Valentini, basilicam Iuliam, quae est regione VII iuxta forum divi Traiani; basilicam trans Tiberim regione XIIII iuxta Calixtum; basilicam in via Aurelia mil. III ad Calistum.

Iulius natione Romanus ex patre Rustico sedit annos XV menses II dies VI. Fuit autem temporibus Constantii filii Constantini, haeretici, a consulatu Feliciani et Titiani ex die VIII Id. Februar. in diem prid. Id. April.; Constantio V et Constantio Caesare consulibus. Hic multas fabricas fecit; basilicam in via Portuensi milliario III basilicam in via Flaminia milliario II, quae vocatur Valentini, basilicam Iuliam, quae est regione VII iuxta forum divi Traiani, basilicam trans Tiberim regione XIIII iuxta Callistum, basilicam in via Aurelia milliario III, ad Callistum. Hic constitutum fecit ut nullus clericus causam quamlibet in publico ageret, nisi in ecclesia tantum et ut notitia, quae omnibus pro fide ecclesiae est, per notarios colligeretur et ut omnium monumentorum in ecclesia per primicerium notariorum confectio celebraretur, sive cautiones vel instrumenta aut donationes vel commutationes . . . . . . clerici in ecclesia per scrinium, sanctum celebrarent. Hic fecit ordinationes . . . . Qui etiam sepultus est via Aurelia in coemeterio Calepodii, milliario III ab urbe Roma prid. Id. Aprilis; et cessavit episcopatus dies XXV.

Von praktischem Nutzen dürfte eine Zusammenstellung der Papstdepositionen der ersten drei Jahrhunderte (Petrus bis Melchiades) nach den Angaben des L. P. sein:

Petrus: sepultus est Via Aurelia, iuxta Palatium Neronianum, in Vaticano.
Linus: iuxta corpus Beati Petri, in Vaticano.
Cletus: iuxta corpus Beati Petri, in Vaticano.
Clemens: (in Chersonesi?).
Evaristus: iuxta corpus Beati Petri, in Vaticano.
Alexander: via Nomentana, ubi decollatus est, ab urbe non longe, milliario VII.
Sixtus: iuxta corpus Beati Petri, in Vaticano.
Telesphorus: iuxta corpus Beati Petri, in Vaticano.
Hyginus: iuxta corpus Beati Petri, in Vaticano.

Pius I: iuxta corpus Beati Petri, in Vaticano.
Anicetus: in Coemeterio Callixti, Via Appia (?) [al. in Vaticano].
Soter: in coemeterio Callixti, Via Appia (?) [al. in Vaticano].
Eleutherius: iuxta corpus beati Petri, in Vaticano.
Victor: iuxta corpus Beati Petri, in Vaticano.
Zephyrinus: in coemeterio suo iuxta coem. Callixti, Via Appia.
Callistus: in coemeterio Calepodii, Via Aurelia.
Urbanus I: in coemeterio Praetextati, Via Appia.
Pontianus: defunctus in Sardinia, quem B. Fabianus sepelivit in coemeterio Callixti.
Antheros: sepultus est in coemeterio Callisti, Via Appia.
Fabianus: in coemeterio Callixti, Via Appia.
Cornelius: in crypta, iuxta coemeterium Callixti, in praedio Lucinae.
Lucius: in coemeterio Callixti, Via Appia.
Stephanus I: in coemeterio Callixti, Via Appia.
Sixtus II: in coemeterio Callixti, Via Appia.
Dionysius: in coemeterio Callixti, Via Appia.
Felix I: fecit basilicam in Via Aurelia ubi sepultus est, milliario II ab Urbe.
Eutychianus: sepultus est in coemeterio Callixti, Via Appia.
Caius: in coemeterio Callixti, Via Appia.
Marcellinus: in coemeterio Priscillae.
Marcellus: in coemeterio Priscillae.
Eusebius: in coemeterio Callixti, in crypta.
Melchiades: in coemeterio Callixti, in crypta.

§ 27. Liturgische Bücher. Auch die alten Sakramentarien und Ordines bewahrten gebetsformularistische, topographische und hagiologische Notizen von Wert für unsere Disziplin. Es kommt in Betracht zunächst das Sacramentarium Leonianum eines Veroneser Codex vom 7. Jahrhundert. Dieses Meßbuch entstand nach Duchesne in der Zeit zwischen 538 und 590. Es ist römischen Ursprungs und wurde vom ersten Herausgeber Leo I. zugeschrieben. Von dem dem Papste Gelasius zugeschriebenen ebenso alten gallischen Sacramentarium Gelasianum existieren verschiedene Exemplare, das älteste wohl auch vom 7. Jahrhundert. An dritter Stelle kommt das Sacramentarium Gregorianum (Gregor I.), dessen römischer Charakter durch den Grundstock, der durch Hadrian I. nach dem römischen exemplar authenticum an Karl den Großen geschickt wurde, ganz unzweifelhaft ist, während der Anhang wohl dem Kreise Alkuins angehört. Duchesne verlegte es ins 9. Jahrhundert.[1] Die zum Teil auf ältesten Vorlagen

[1] Alle drei Sakramentarien sind leicht zugänglich bei Mabillon, Liturgia Romana vetus, Roma 1748 tom. I p. 288, 484. II p. 1 (Migne, Patrologia Latina LV 21, LXXIV 1055, LXXVIII 25). — Hier sei auch im Hinblick auf den Orient das immer noch unentbehrliche Werk des J. A. Assemani genannt, der Codex liturgicus ecclesiae universae, in quo continentur libri rituales, missales, pontificales, officia, dypticha etc. ecclesiarum occidentis et orientis, Par. 1749—1766 u. Neuabdruck Paris 1902. Fürs Allgemeine vgl. Probst, Die älteren röm. Sacramentaria et Ordines, Münster 1892 sowie Ebner, Quellen u. Forsch. zur Geschichte u. Kunstgeschichte des Missale Romanum, Freiburg 1896, 373 ff., die bei Drews, Artikel »Messe«, in der Realenzyklopädie für protest. Theologie und Kirche XII, 697—723 verzeichnete

beruhenden Ritualien derselben Zeit, der Ordo Romanus I[1] sowie der Ordo von St. Amand,[2] beide römisch, leiten schon zum Mittelalter über. Für einzelne Länder kommen zur Geltung neben den noch ungenügend untersuchten Quellen der mailändischen Liturgie[3] für Gallien die Expositio brevis antiquae liturgiae Gallicanae des 6. Jahrhunderts[4] und das Missale Gothicum,[5] welches aufs 6., das Missale Gallicanum vetus,[6] das zum 5. Jahrhundert zurückreicht, vielleicht auch das Sacramentarium Gallicanum[7] aus Bobbio, das auch keltisches (irisches) Material bietet. Die Lektionarien, jüngeren Ritualien und das spanische Missale mixtum bleiben vorläufig außer Betracht, weil die Nibelungenschätze, die sie bergen, noch ungehoben sind. Von älteren spanischen Quellen ist eben, abgesehen von Isidors Schriften und einigen Konzilsakten, nichts erhalten. Für Angelsachsen wird neben dem Sacramentarium Gallicanum das im 7. Jahrhundert verfaßte Dubliner Missale (sog. Stowe Missale) einiges bieten.[8]

§ 28. Hodoëporica (Itineraria) von der Art, wie Pausanias seine Περιήγησις τῆς Ἑλλάδος schrieb, oder rein topographische Reiseführer, die im Altertum zunächst militärischen Zwecken dienten (Itinerarium Antonini, I. Hierosolymitanum, I. Alexandri), weist ähnlich erst die nachkonstantinische Zeit auf. Um so mehr begrüßen wir in dem berühmten Funde der palästinensischen Mosaiklandkarte zu Madaba ein kleines Äquivalent gegenüber dem augustäischen orbis pictus auf paganer Seite oder der severianischen forma urbis Romae.[9] Vermöge ihrer reichen Detailangaben über Kirchenbauten, altchristliche Gebräuche bleiben die Angaben der Pilgerbücher im Vordergrunde des Interesses. Es waren sowohl Reiseberichte als eigentliche Führer, die sich in zwei Hauptgruppen, in die peregrinationes ad loca sancta des Herrn mit Jerusalem und in diejenigen ad sepulchra martyrum mit Rom im Mittelpunkte scheiden. Es ist keine Frage, daß manche dieser Schriften noch, wenigstens in Abschriften, ihrer Entdeckung

---

Literatur sowie als Beispiel mustergültiger Fruktifizierung der modernen Forschung A. Baumstark, Festbrevier und Kirchenjahr der syrischen Jakobiten, eine liturgiegeschichtliche Vorarbeit, Paderborn 1910.

[1] Mabillon, Museum Italicum II, Paris 1689, Migne, PL. a. a. O. Vgl. die in tironischen Noten überlieferte Kollekten-Sammlung von Bobbio: Mercati, Studi et Testi, Roma 1902 p. 32 ff.

[2] Duchesne, Origenes du culte chrétienne, 2. Aufl. p. 439.

[3] Migne PL. XVI. 418; vgl. CXXXVIII, 863.

[4] a. a. O. LXXII, 89.

[5] Muratori a. a. O. II, 509; Migne, PL. LXXII, 225.

[6] Muratori a. a. O. p. 667; Migne a. a. O. p. 339.

[7] Muratori a. a. O. p. 761; Migne p. 447.

[8] Transactions of the Royal Irish Academy XXVII, 7 (Dublin 1886).

[9] Im Verlage des deutschen Palästinavereins ist eine im Maßstabe von 1 : 6 von P. Palmer gefertigte Reproduktion der Madabakarte erschienen, die das Original ersetzt. Ausführliches in meinem HAE 427—444.

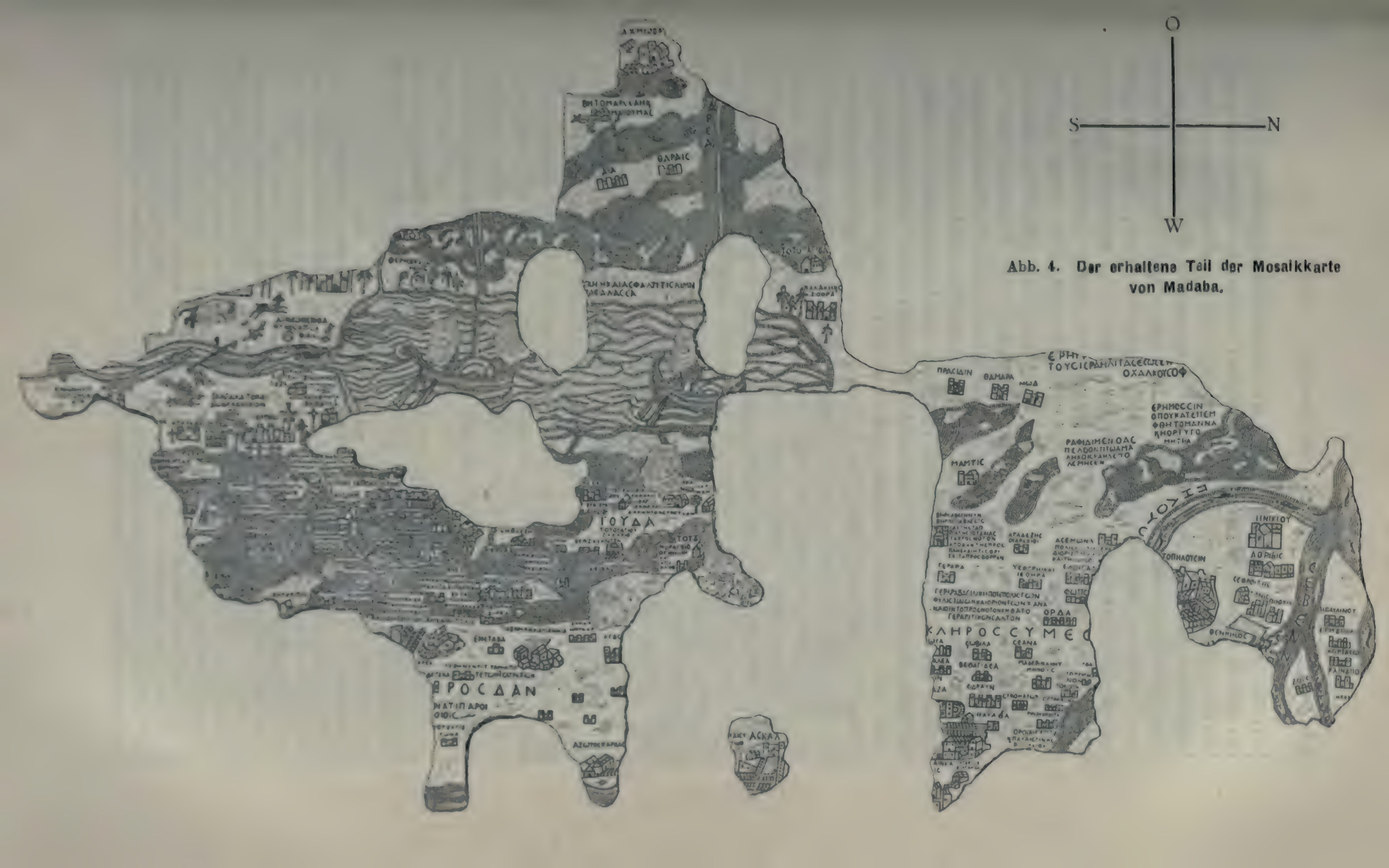


Abb. 4. Der erhaltene Teil der Mosaikkarte von Madaba.

harren. Für die älteste Zeit werden vorläufig spärliche Notizen bei den Kirchenschriftstellern genügen müssen, wie beispielsweise für die erste, palästinensische Gruppe bei Hieronymus, Evagrius und in der Sammlung des Metaphrasten (Acta Melaniae).[1] Die ältesten ausführlichen Aufzeichnungen sind die des Pilgers von Bordeaux und die der hl. Silvia zugeschriebene. Dazu kommt der in der Zeit des Theodosius verfaßte und um 500 aus dem Griechischen ins Syrische übertragene in seine Lebensgeschichte verflochtene Bericht des Petrus von Iberien, des Sohnes eines Fürsten im Kaukasus sowie die Erzählung des gallischen Bischofs Arnulf über seine Palästinafahrt. Bezüglich der Palästinareise des sog. Antoninus Martyr um 580 scheint nunmehr festzustehen,[2] daß man bisher allgemein die Eingangsworte des Itinerars: Praecedente beato Antonino Martyr, ex eo quod a civitate Placentina egressus sum gründlich mißverstanden hat: nicht ein Pilger, und zwar ein Reisegefährte des unbekannten Autors wird namhaft gemacht; »der selige Märtyrer Antoninus« ist vielmehr kein anderer als der dem 3. oder 4. Jahrh. angehörende Blutzeuge Antoninus, der Schutzpatron von Piacenza, dessen geistiger Obhut die Pilgerreise anempfohlen ward. Statt der Aufschrift Antonini Placentini Itinerarium wird es also heißen müssen Anonymi Plac. Itinerarium.

Die unter dem Namen Peregrinatio Sanctae Silviae in die Wissenschaft eingeführte Reisebeschreibung der Dame Aetheria, wahrscheinlich einer Spanierin oder Südprovençalin, die gegen Ende des 4. Jahrhunderts reiste,[3] ist besonders bemerkenswert. J. F. Gamurrini glückte es i. J. 1887, in einem Arretiner Codex den allerdings nicht vollständigen Originaltext zu entdecken.[4] Er handelt von den Reisen am Sinai, der Wüste Pharan, zum Grabe Jobs, Berg Nebo, Mesopotamien usw. und namentlich von der Feier des Kirchenjahres in Jerusalem. Der übrige Teil, der wohl auch auf eine frühere Reise der Verfasserin in die Thebais einiges Licht warf, ist bisher nicht wiedergefunden. Weniger genau und

---

[1] Zusammenstellungen von berühmten Jerusalem- und Rompilgern bei Gretser, De sacris peregrinat. in seinen Opera, Ratisb. 1734, tom. IV, ferner für Jerusalem in den Werken von P. Geyer, Itinera hierosolymitana saeculi IV—VIII (Bd 28 des Wiener Corp. script. eccl.), Vindob. 1898 u. T. Tobler, A Molinier, C Kohler, Itinera hierosolymitana et descriptiones terrae sanctae, Genevae 1877—1885, 2 Bde; vgl. A. Baumstark, Abendländische Palästinapilger des ersten Jahrtausends und ihre Berichte, Köln 1906.

[2] Vgl. H. Grisar, Zeitschr. f. kath. Theologie 1902, 760—770.

[3] Cf. A. Baumstark, Das Alter der Peregrinatio Aetheriae OC 1911, 32—76. F. Weigand, Zur Datierung der Perigrinatio Aetheriae, BZ XX Mc Clure u. Feltoe, The pilgrimage of Etheria, New York 1919.

[4] S. Silviae Aquitanae peregrinatio ad loca sancta, Romae 1888. Vgl. Dom Ferotin, Le véritable auteur de la »P. S.« vierge espagnole Etheria, in Revue des questions hist. 1903, 367—397. — Handliche Ausgabe von W. Heräus, Silviae vel potius Aetheriae peregr. ad loca sancta (Heft I der Sammlung vulgär.-lat. Texte), Heidelberg 1908.

detailliert ist Arnulfs Bericht aus dem 7. Jahrh. Dieser Bischof hatte Palästina, Syrien, Konstantinopel, Alexandrien und viele Inseln besucht, ward vom Sturm nach England verschlagen, wo Adamnanus, Mönch von Jona in Schottland, die Schilderungen des Bischofs und seine Kirchenpläne auf Wachs und Pergament niederschrieb. Seine drei von Beda überlieferten Bücher De locis sanctis[1] behandeln 1) Jerusalem mit seinen Kirchen und Reliquien, 2) die Denkmäler Bethlehems, altbibl. Gräber, Mambre, Jericho, Jordangegend, Nazareth, Tabor, Damaskus, Syrien, Alexandrien, 3) Konstantinopel.

Auf Quellen des 7. Jahrh. geht auch ein im Original nicht mehr erhaltenes Pilgerbuch von Kreuzfahrern zurück, welches Wilhelm von Malmesbury in seine Gesta regum Anglorum[2] aufnahm und das schon der zweiten Gruppe zuzuzählen ist. Auch die armenische Beschreibung der loca sancta durch Moses Kagankatvatsi wird aus dem 7. Jahrh. hergeleitet.[3]

Die zweite Gruppe von Itinerarien knüpft weniger an die Erinnerungen der Geschichte Jesu und der altbiblischen Zeit an, als an die der Apostel und Märtyrer und verteilt sich demgemäß auf Orient und Okzident. Für ersteren sind trotz des frühen Pilgerzuflusses zum Thomas- (Edessa) und Andreasgrabe (Konstantinopel) keine Berichte erhalten; die abendländischen aber konzentrieren ihr Interesse namentlich auf Rom und sind in mittelalterlicher Redaktion erhalten, deren Kern freilich weit zurückgeht. Kein eigentliches Itinerar ist das kostbare Ölverzeichnis des von der lombardischen Königin Theodolinde nach Rom entsandten Presbyter Johannes. Die von G. Marini[4] edierte Originalschrift liegt im Schatze der lombard. Krone zu Monza. Johannes hatte seiner Herrin als mittelbare Reliquien in einer Reihe von Krüglein Öl von den Grablampen vieler Märtyrer mitgebracht, zugleich mit einem Index darüber: Notitia de olea ss. martyrum, qui Romae in corpore requiescunt. Das älteste Itinerar der zweiten Gruppe ist das Einsidlense aus dem 8. Jahrh., bereits von Mabillon nach dem Original in der Stiftsbibliothek zu Einsiedeln ediert.[5] Es enthält u. a. eine Sylloge von Inschriften.

---

[1] Abgedruckt bei Mabillon, Annal. O. S. B. III².

[2] In der Ausgabe von D. Hardy, London 1840 II p. 359 ff., in der Frankfurter Ausgabe von 1601 tom. IV p. 134.

[3] Die russische Palastinagesellschaft hat sich u. a. die Publikation alter Reiseberichte zur Aufgabe gemacht, und es sind u. a. erschienen 15 griechische Berichte aus dem 4.—17. Jahrh., 17 russische aus dem 12.—17. Jahrh. und 2 südslawische des 13.—17. Jahrh.

[4] I papiri diplomatici raccolti ed illustrati, Roma 1805. Vgl. G. Bonavenia, La silloge di Verdun e il papiro di Monza, Roma 1903 und hierzu Marucchi im NB 1903, 321—368.

[5] Vetera analecta IV. Neuere und beste Ausgabe von Lanciani in Monum. ant. pubbl. per cura della R. accad. dei Lincei I (1901) 438 ff.

Kurze Angaben enthält die Würzburger Schrift De locis s̄corum martyrum quae sunt foris civitatis Romae,[1] deren Archetypus wahrscheinlich auf einem der Salzburger Itinerare beruhte, welche die Mönche von St. Emmeran 1777 und später in mustergültiger Weise de Rossi edierten.[2]

§ 29. Mirabilia, Cömeterialkataloge usw. stehen in engem Zusammenhang mit der vorigen Gruppe. Sie betreffen ausschließlich Rom. Man unterscheidet füglich sechs Klassen von Mirabilien:

1. die Descriptio plenaria totius Urbis (12. Jahrh.),
2. die Graphia aurea Urbis Romae (13. Jahrh.),
3. Mirabilia civitatis Romae (14. Jahrh.),
4. gekürzte und interpolierte Mirabilia (14.—15. Jahrh.),
5. Mirabilien der Renaissance (14.—15. Jahrh.): Polistoria Iohannis Gaballini de Cerronibus etc.
6. Anonymus Magliabecchianus und Nomina ecclesiarum (14. u. 15. Jahrh.).

Daneben gibt es natürlich Stadtbeschreibungen, die wie die von Dondi, Chrysolora, Bracciolini ihre Unabhängigkeit vom Schema der Mirabilia wahrten. Die wichtigsten römischen Mirabilien und Itinerarien sind in der handlichen Ausgabe von C. L. Urlichs leicht zugänglich.[3]

Es reihen sich diesen spezifisch römischen Quellen die Cömeterialverzeichnisse an. Einen derartigen Katalog fand de Rossi im Codex Vat. lat. 3851 (15. Jahrh.), der u. a. neben einem Regionalregister der Stadt die mittelalterlichen und antiken Benennungen römischer Cömeterien enthält und auf sehr alte Quellen zurückgeht. Einen älteren Text mit vollständigerem Katakombenverzeichnisse besitzt die Chigiana in Rom in Cod. A. V. 141, saec. XI, einen weiteren die Laurenziana in Florenz im Cod. 1554 saec. XII.[4] Nach dem Vorbilde Albertinis[5] finden sich dann ähnliche Verzeichnisse in zahlreichen gedruckten Itinerarien (Fulvio, Scotto usw.) des Mittelalters.

---

[1] Herausgegeben von Eckert, Comm. de rebus Franciae or. I p. 830.

[2] RS I cap. II: für das römische Pilgerwesen im allgemeinen vgl. die Dissertation von J. Zettinger, Die Berichte über Rompilger aus dem Frankenreiche bis zum Jahre 800, Rom 1900. (RQS Suppl. XI.), sowie G. Schneider-Graziosi, I termini dell' architettura cimiteriale storica e le indicazioni di relazione topografica monumentale negli itinerari dei pellegrini NB 1911, 153—182.

[3] Codex urbis Romae topographicus, Wirceburgi 1871.

[4] Vgl. Stevenson im NB 1897, 255 ff. — Neben de Rossi RS I 130—133 und Bull. 1878, 44—48 kommen noch in Betracht Rampolla, Di un catalogo cimit. Romano, Roma 1900, A. Baumstark, Verzeichnis der röm. Cömeterien bei Andrea Fulvio RQS 1991, 1—11 sowie G. Schneider, Gli autori e il criterio di compilazione degli antichi itinerari delle catacombe romane NB 1909, 79—94.

[5] De Roma prisca et nova, Roma 1523 (fol. XLVII' de coemeteriis sacris).

§ 30. Vermöge ihrer topographischen und sonstigen Angaben gebührt auch den Inschriftensammlungen (Syllogen) des frühen Mittelalters Berücksichtigung, wie schon das Einsiedler-Itinerar sie versuchte. Dieses Itinerarium Einsidlense, um 750 verfaßt, bringt neben heidnischen Inschriften christliche Bau- und Katakombentitel. In ihrer topographischen Anordnung wertvoll erscheint die noch im 8. Jahrh. entstandene Sylloge von Verdun. Die erste größere Sylloge mit 100 Nummern, die Palatina, brachten Mönche des 9. Jahrh. zusammen (Codex Vat.-Pal. 833); sie ist eine mehr wissenschaftliche Zusammenstellung und nennt u. a. die metrischen Grabschriften vieler Päpste des 4.—6. Jahrhunderts. Aus derselben Zeit stammt die Sylloge Centulensis (Petersburg), über welche de Rossi im Bull. (1881 u. 1890), berichtete, während er die Inschriftensammlungen überhaupt im zweiten Bande der IVR ausführlich erörtert. Auch die erst vor wenigen Jahren bekannt gewordene Sylloge von Cambridge enthält wertvolles Material.[1] Nachweise über die verhältnismäßig spärlichen nichtrömischen Syllogen findet man in der in unserem Abschnitte über die Topographie der Denkmäler für die einzelnen Länder notierten modernen epigraphischen Literatur.

Direkte Hilfsmittel ergeben sich der christlich-archäologischen Forschung aus der Gewinnung und Konservierung von Denkmälern einerseits, dann aber vor allem auch aus der Art ihrer wissenschaftlichen Propaganda, mit der die junge Disziplin sich langsam die ihr gebührende Position erkämpft.

§ 31. Ausgrabungen und Funde. Wer lange im Süden lebte, weiß, wie oft nach einem starken Gewitterregen hier und dort die Erddecke weicht oder ganz einstürzt und so ein kostbares Denkmal freilegt. Meist sind es Grabfunde, die so der Zufall vermittelt, und gerade sie haben sowohl der profanen wie der christlichen Archäologie ihr wertvollstes und zahlreichstes Material geliefert. Auch die Entdeckung der römischen Katakomben, wie die von Herkulanum, ist dem zufälligen Spatenstich schlichter Arbeiter zu verdanken. Erst wenn ein solcher Fund gemacht war, ging man daran, die literarischen Quellen topographisch auszuziehen und zu garben. In neuerer Zeit bot zudem namentlich der Eisenbahnbau (Ägypten, Italien, Kleinasien usw.) gute Fundgelegenheit. Systematisch gingen in frühester Zeit eigentlich nur die Schatzgräber (Raubbau) vor, in zweiter Linie diejenigen, welche aus religiösen Gründen gruben. Das klassische Land der ersteren war der Orient. So manches Denkmal Kleinasiens und Ägyptens

[1] G. Mercati, Nuove iscrizioni cristiane di Roma in un codice di Cambridge, Rassegna Gregoriana 1910. — L. Duchesne, Le recueil épigr. de C., Mélanges d'archéol. et d'hist. 1910, 279—311.

trägt noch heute Spuren ihrer rohen Arbeit,[1] gegen die der Bannfluch keiner Aufschrift schützte. Die vom Christentum unternommenen Grabungen auf dem Kalvarienberge, nach Märtyrergräbern u. dgl. erfüllten naturgemäß nur religiöse Zwecke. Zu ihnen zählen in gewissem Sinne auch die Arbeiten des Papstes Damasus. Aus wissenschaftlichem Interesse gruben zuerst Friedrich II. in Sizilien und namentlich das gelehrte Volk der Renaissance, voran die Päpste, deren Bautätigkeit schon an und für sich reiche Funde vermittelte. Die ersten altchristlichen Funde wurden schon oben erwähnt, es waren die Hippolytstatue, die Jordanikatakombe und der Bassussarkophag. Der Bau von St. Peter brachte allein ein ganzes Museum zusammen. Zum Glück blieben denn auch eine Reihe offizieller Fundberichte aus den Tagen Pauls V. im Original erhalten,[2] und in der Folge hat die Literatur der RS alles Einschlägige verzeichnet. Prof. Lanciani, der bedeutendste lebende Topograph Roms, unternahm es zum erstenmal, eine Geschichte der römischen Ausgrabungen und Sammlungen zu schreiben. Sein Werk, in vieler Beziehung grundlegend, beginnt mit dem 11. Jahrhundert und soll mit dem Ende der päpstlichen Herrschaft abschließen.[3] Es widmet auch den altchristlichen Funden Interesse, was um so freudiger zu begrüßen ist, als einigermaßen genügende Fundbeschreibungen erst die neuere Zeit bringt, die auch immer mehr fachmännische Art des Grabens, d. h. mit Hilfe von Architekten, Ingenieuren usw. betont. Nach beiden Seiten hin möge die christliche Archäologie noch vieles von der profanen lernen, obwohl auch diese, namentlich in Ägypten, wissenschaftlichen Raubbau betrieben hat und gelegentlich noch betreibt.

Nicht nur jede an Denkmälern reiche Stadt, sondern fast jedes Monument hat eine eigene Fundgeschichte, von deren Authentizität und Vollständigkeit oft viel abhängt.[4] Eine Übersicht über die bisherigen Funde und leicht orientierende Literatur vermittelt das topographische Verzeichnis im folgenden Abschnitt.

Im Mittelpunkte des Interesses standen seit de Rossis Tagen die Ausgrabungen in den römischen Katakomben, die noch heute ungehobene Schätze bergen. Es ist von weittragender Bedeutung, wenn es beispielsweise O. Marucchi gelang, im Coemeterium Priscillae Baptisterien festzustellen und so Belege für die Identifizierung dieser Katakombe mit dem Coemeterium ad fontes

---

[1] Vgl. im allgemeinen Zappert in den Sitzungsberichten der KK. Akademie zu Wien 1850 I[1] 752 ff.

[2] Codices Vatic. Barberin. XXXIV. 49 u. 50 und viele zerstreute Notizen in den Archiven Roms und des Auslandes.

[3] Rodolfo Lanciani, Storia degli scavi di Roma e notizie intorno le collezioni Romane di antichità, Roma 1902 ff. Vol. I anno 1000—1530; II 1531—1549; III 1550—1565; IV 1566—1605.

[4] Lehrreich ist das Werk des Nestors der Ausgräber W. M. Flinders Petrie, Methods and aims in archaeology, London 1904.

(ubi Petrus baptizabat) beizubringen, oder, um ein neues Beispiel zu nennen, wenn es an einer entgegengesetzten Stelle der unterirdischen Stadt, der Appischen Straße, dem Scharfsinn und der Anregung eines de Waal glückte, die dortige Gruft der Apostelfürsten definitiv festzustellen (§ 61) und den Sarg des Papstes S. Fabian wiederzufinden. Dazu kommen die Funde von S. Comodilla, wo die Cömeterialbasilika mit hochbedeutsamen Fresken ans Licht kam, von S. Pretestato, einem Cömeterium, das ins hohe zweite Jahrhundert hinaufreicht und noch Überraschungen verspricht, ebenso wie die Erforschung der Callistusgruft in S. Calepodio, und so manche andere weniger beachtete Stätte. Da die wiederholt genannte »Commissione« nicht gerne ausländische Forscher an der praktischen Arbeit partizipieren ließ, schritten die Arbeiten verhältnismäßig langsam voran.

Um so eifriger ist man seit einigen Jahren im Orient daran, zum Teil unter Ausrüstung von Expeditionen, Versäumtes nachzuholen, ganz abgesehen von der seßhaften Lokalforschung, der wir z. B. die Aufdeckung der Pyramidenklöster (in der weiteren Umgebung Kairos), die Ausgrabung der Eleonakirche (Jerusalem) verdanken und von der Arbeit der Profanarchäologie, die gelegentlich (Ephesus, Milet) auch Altchristliches berücksichtigen muß.[1] Nachdem in Agypten die französischen Forscher Gayet (Antinoe), Cledat und Maspero junior (Bawit) Grabungen größeren Stils inaugurierten, in Syrien die American archaeological expedition to Syria 1899—1900 und die Princeton Expedition 1904–1905 vorangegangen waren, hatte ein deutsches Unternehmen, meine eigene Menasexpedition 1905—1907, das Glück, in der Mareotiswüste ein bedeutendes christliches Kulturzentrum, die Menasstadt (Menapolis) aufzufinden und auszugraben. In der großen Oase widmeten sich amerikanische Gelehrte der bekannten nestorianischen Nekropolis bei El Kargeh. An die kleinasiatische Forschung knüpfen vor allem an die Expeditionen W. M. Ramsays und von Miss G. L. Bell, drei sehr erfolgreiche Reisen von K. Michel und Rott, die österreichische Expedition nach Isaurien und zuletzt J. Strzygowskis Reise nach Armenien. In Mesopotamien, wo die Bagdadbahn das Erschließen christlich-archäologischen Neulandes wesentlich erleichterte, sind zahlreiche neuere Expeditionen, z. B. die von Frh. v. Oppenheim, Sarre-Herzfeld, von Berghem, Miss Bell speziell auch den altchristlichen Denkmälern nachgegangen. Überraschend sind auch die Resultate, welche selbst private Hände in Nordafrika zutage förderten, wo neben Delattre und Gsell ein ganzer Stab von Gelehrten arbeitet. Allenthalben im Orient schickt man sich nun an, Versäumtes nachzuholen.

[1] Zur Ausgrabungsliteratur vgl. die Angaben im § 36 ff.

Bei allem Unsegen des Weltkrieges wird man es freudig anerkennen müssen, daß sein Ausgang speziell in den Quellgebieten altchristlicher Kunst ungehoffte Möglichkeiten eröffnet. Schon schicken sich amerikanische und französische Institute an, dem Gedanken an eine systematische Erforschung der großen vorderasiatischen Metropolen des Urchristentums mehr Aufmerksamkeit zu widmen. Ephesus soll mehr wie bisher in Angriff genommen, das ganz vernachlässigte Antiochien erforscht werden. Und das griechische Ephorat der Altertümer bereitet Ähnliches für die Ruinenstätten Kleinasiens vor.

§ 32. Aufnahme und Sammlung von Denkmälern ist eine wesentliche Forderung unserer Zeit, welche dem Verschleudern christlicher Altertümer noch nicht genügend entgegenwirkt. Das klassische und vorbildliche Land der Denkmalspflege ist Frankreich, das in bezug auf Organisation und Mittel alljährlich 3 Millionen Francs verausgabt, während beispielsweise Preußen kaum den dreißigsten Teil dieser Summe aussetzt und alles übrige den Provinzen überläßt.[1] Freilich fällt auch in Frankreich der kleinste Teil für unser Spezialgebiet ab. Um so mehr muß aber eine genaue Aufnahme des Überlieferten betrieben werden durch Zeichnung, Photographie und entsprechende Reproduktion. Namentlich die Photographie hat sich in ungeahntem Maße dem Archäologen nützlich erwiesen,[2] sowohl zu Sammelzwecken (z. B. die Graevensche Kollektion von Elfenbeinen) als auch für die typographische Wiedergabe des Gegenstandes.[3] Erfreulich reiche Serien guter käuflicher Photos stehen der Forschung und dem Studium zur Verfügung. Jeder bessere Kunst- oder Reiseführer zählt die Firmen auf, welche an den großen Zentren der Denkmälerwelt gute Aufnahmen liefern. Ich erinnere nur an Alinari und Moscioni für Rom und Italien,

---

[1] Vgl. die auf Anregung des preuß. Kultusministeriums aufgestellten Grundsätze bei P. Clemen, Die Denkmalspflege in der Rheinprovinz, Düsseldorf 1896; ferner das Spezialorgan »Die Denkmalspflege«, hrsg. von der Schriftleitung des Zentralblattes der Bauverwaltung (O. Sarrazin u. O. Hoßfeld), Berlin 1899 ff.

[2] Über Theorie und Technik der Reproduktionsmethoden vgl. die in Halle erscheinende Enzyklopädie der Photographie sowie in Höplis Handbüchern: Le arti grafiche fotomeccaniche, Milano 1901. Auch aus K. Krumbachers Schrift, Die Photographie im Dienste der Geisteswissenschaften, Leipzig 1906, ist manches zu lernen, obwohl sie weniger archäologische Zwecke berücksichtigt.

[3] G. Weizsäcker, Die neueren photomechanischen bzw. photochemischen Druckverfahren, Christliches Kunstblatt 1901. Die wichtigste Kollektion käuflicher Photographien ist die jetzt 3000 Nummern umfassende Collection chrétienne et byzantine des Hautes-études (cf. § 33), deren Katalog 1903 in Paris erschien, wahrend die Nachträge im Rapport annuel (sect. des sciences religieuses) zu vergleichen sind. — Vgl. im übrigen das Gutachten des russ. Staatsrats Hitrowo über die systematische Aufnahme gefährdeter Denkmäler in Palästina. Ztschr. d. d. Pal.-Vereins 1906, 137 ff.

an Bonfils in Beirut, Jul. Lind in Smyrna, Berggren in Konstantinopel sowie Reiser und Binder (Aufnahmen aus der Menasstadt) in Alexandrien. Vorbildliche wissenschaftliche Sammlungen käuflicher Photographien haben u. a. angelegt das deutsche archäologische Institut zu Rom und Athen sowie für den weiten Kreis der Kirchen und Miniaturen der östlichen Mittelmeerländer z. B. Mazedonien, Athos, Sinai, G. Millet in seiner vorbildlichen Sammlung byzantinischer Denkmäler[1] mit mehreren Tausend Aufnahmen. Auch die Bible Society, die Institute der American school, der Egypt Exploration, sowie der Palestine Exploration Fund stellen Plattenabzüge ihrer Aufnahmen sowie Laternenbilder zur Verfügung.

Im allgemeinen genügen kleinere Apparate (nicht unter 9 × 12). Filme eignen sich weniger zur Vergrößerung; ich selbst erzielte mit einem kleinen Goerz-Tenax beste Erfolge. Die unvermeidlichen Verkürzungen, unter denen namentlich Aufnahmen von Architekturen zu leiden haben, werden aufgehoben durch das Meydenbauersche Meßbildverfahren, bei dem sich auch alle architektonischen Messungen, die am Original oft unmöglich sind, bequem und genau am Schreibtisch vom Bilde abnehmen lassen.[2] Für Kunstlichtaufnahmen ist der Meydenbauersche Magnesiumapparat der beste. Was das Eigentumsrecht an wissenschaftlichen Aufnahmen anlangt, eine Frage, die beim Nachdruck von Photographien keine geringe Rolle spielt, so würde ich am liebsten Salomon Reinach recht geben, der von der stereotypen Formel »droits de réproduction réservés« meint: l'emploi de cette formule n'est pas scientifique et n'est de mise que sur les photographies isolées vendues par les marchands, dont c'est le metier.[3] Schließlich sei auch kurz ein Wort über das Kopieren von Inschriften gesagt, dessen Kenntnis auch dem Nichtzünftigen dienlich sein kann. In vielen Fällen wird das Abklatschen mit Seidenpapier genügen, das man auf die skulptierte Inschrift glatt auflegt, um dann mit einem in Bleistaub getauchten weichen Lederkißchen so lange fest darauf hin und her zu fahren bzw. zu tupfen, bis die Inschrift klar auf dem Papier erscheint. Stete Bereitschaft, leichter Transport bei kleinstem Volumen sind die Vorteile dieser Methode. Das sogenannte nasse Calcieren hat den Vorzug, die paläographischen Formen der Schrift zugleich mit allen Unebenheiten der Ausführung und des Materials genauer zu reproduzieren. Man hält

---

[1] G. Millet, La collection chrétienne et byzantine des Hautes-études, Paris 1903.

[2] A. Meydenbauer, Das photographische Aufnehmen zu wissenschaftlichen Zwecken, insbesondere das Meßbildverfahren. Bd. I, Berlin 1892. Für wissenschaftliche Auskünfte wende man sich an das von Geh. Rat A. Meydenbauer an der Kgl. Bauakademie zu Berlin begründete Institut.

[3] In einer Rezension in der Revue arch. 1900 II, 345.

starkes ungeleimtes Papier (carta senza colla) fest auf die Inschrift (auch flache Reliefs), befeuchtet die Außenseite des Papiers, bis es sich ziemlich anschmiegt, und klopft dann mit einer nicht allzu harten Bürste alle Teile (auch den Rand) gleichmäßig und ziemlich stark ab. Ist die Einprägung hinlänglich scharf und klar, dann nimmt man das Papier von einer Seite aus vorsichtig ab und läßt es trocknen. Besser noch trocknet es am Stein selbst, wobei es dann langsam abfällt.[1] Die getrockneten Blätter vertragen das Aufrollen. In manchen Fällen wird auch das (trockene) Abklopfen einer Zinnfolie ein genügendes Resultat vermitteln. Seltener wird sich der Laie daran wagen, Inschriften, Flachornamente oder Architekturteile in Gips abzugießen. Nach Säuberung des Gegenstandes bestreiche man ihn in diesem Falle mit Glyzerin oder dickflüssigem Seifenschaum (nur im Notfalle Talgöl oder dgl.), namentlich auch an den Rändern, und befestige oder halte einen die zu kopierende Fläche begrenzenden kleinen Holzrahmen dagegen. Nun wird dünnflüssiger Gips (evtl. zur Beschleunigung der Erhärtung etwas Alaunlösung beifügen) zirka ½—1 cm dick fleißig aufgetragen, so daß sich keine Luftblasen bilden. Auf diesen Brei presse man rasch ein Stück Nesseltuch bzw. Leinwand von der Größe des Abgusses und bestreiche dies Tuch dann mit dickem arabischen Gummi, der den Stoff durchdringen und sich mit dem Gips verbinden muß. Nach einigen Minuten löst sich die Platte und wird auf ebener Erde getrocknet, wobei kleine Risse sich selbst schließen. Nach dreitägigem Trocknen ist die Platte gegen Schimmel usw. immun und als Form in gewöhnlicher Weise zu benutzen. Einen neuen Weg zur Erhaltung gefährdeter Denkmäler, vor allem des nahen Ostens, hat Prof. Howard Crosby Butler von der Princeton University vorgeschlagen.[2] Er verweist auf die unmittelbare Gefahr, welche den zwischen Tigris und Aegaeis zerstreuten Resten droht, und fordert ihre »Internationalisierung«. Alle Monumente dieser Zone sollten einer Kontrollkommission unterstellt und diese mit entsprechenden Rechten ausgerüstet werden.

§ 33. Museen. Eine der Resolutionen des ersten internationalen Kongresses christlicher Archäologen weist auf die Notwendigkeit der Errichtung von Sammlungen hin, nicht nur an den Zentralpunkten der Funde, sondern auch »an allen Universitäten und Seminarien«. Solche Museen sind tatsächlich ein theologisches

[1] Über die Vorbereitung solcher Calchi für die topographische Wiedergabe vgl. die an den Inschriften des Mainzer Museums trefflich erprobte »Anweisung zum Faksimilieren der Stein-Inschriften« von Heinrich Wallau im 3. Nachtrag zum Beckerschen Katalog der »Inschriften des Mainzer Museums« (1900) S. 173—177. — Zur Reproduktion von Münzen, Siegeln etc. vgl. Actes du congrès intern. pour la reprod. de manuscrits, des monnaies et des sceaux, tenu à Liège 1905, Bruxelles 1905.

[2] Vgl. American Journal of archaeology 1919, 70.

Erfordernis, indem sie der historischen Theologie als Hilfs- und Unterrichtsmittel dienen.[1] Was zunächst die Fundmuseen angeht, die einen großen Teil der christlichen Altertümer dem Studium gerettet haben, so wurde das älteste naturgemäß in Rom, und zwar von Benedikt XIV. unter dem Namen Museum christianum im Vatikan errichtet. Die bedeutenden Sammlungen der Kardinäle Angelo Maria Quirini und Passionei, welche Zeitgenossen dieses Papstes waren, enthielten zwar auch christliche Altertümer, wie so viele andere, ohne ihnen jedoch eine bevorzugte Stelle einzuräumen. Neben der vatikanischen rangiert als zweitgrößte Sammlung die von Pius IX. im lateranensischen Palast errichtete, welche neuere Funde enthält. Ganze Galerien von Inschriften, Sarkophagen und Skulpturen, nur zum Teil genügend katalogisiert, bilden hier eine schier unerschöpfliche Quelle der Forschung.[2] Eine wertvolle Bereicherung erhielt es in der neueingerichteten Sala giudaica, dank der Initiative Nikolaus Müllers.[3] Schwerer zugänglich war lange Zeit das Museo cristiano della libreria im Vatikan, wo zahlreiche Denkmäler der altchristlichen Kleinkunst noch immer ihrer wissenschaftlichen Auferstehung harren. Zu den altchristlichen Museen in weiterem Sinne zählen ferner: das in seinem christlichen Teil jetzt in die der altchristlichen Kunst dienenden Säle des Museo Nazionale Romano[4] übernommene Museo Kircheriano,[5] das von A. de Waal geschaffene Museum von Campo Santo,[6] die Sammlungen von S. Paolo und der Propaganda. Auch die Sammlungen des kapitolinischen Museums und des deutschen archäologischen Instituts weisen ebenso wie die vatikanischen Grotten[7] und die Atrien der Kirchen von S. Marco, S. Maria in Trastevere, S. Agnese fuori le mura sowie der Domitillakatakombe zahlreiches Material auf, von Privatsammlungen ganz zu schweigen. Fast alle größeren Museen Italiens enthalten christliche Altertümer in kleiner Anzahl.[8] Dagegen sind

[1] Allgemeines über die Behandlung von Originalen bietet K. Rathgen, Die Konservierung von Altertumsfunden, 2. Aufl., Berlin 1909.

[2] Inschriftenkatalog des Lateranmuseums im Triplice Omaggio siehe oben S. 26 Note 6. Für »die altchristlichen Bildwerke im christl. Mus. des Lateran« vgl. J. Ficker, Leipzig 1890, sowie die S. 30 verzeichneten Kataloge von Marucchi. — Zur Geschichte der Museen vgl. das S. 62 angezeigte Werk von Lanciani.

[3] Vgl. oben S. 44 f. sowie N. B. 1915, 13—56, wo Müllers zu treuen Händen hinterlegte Aufzeichnungen ohne Genehmigung verwertet worden sind.

[4] Vgl. La collezione cristiana del Museo Nationale Romano NB 1915, 95—118.

[5] Begründet von dem zu Fulda 1601 geborenen Jesuiten Athanasius Kircher, dem auch die chinesische Archäologie ihre erste umfassende Bearbeitung dankt. Katalog von De Ruggiero, Roma 1873 ff.

[6] RQS 1892 sowie Supplementheft XV (1906) und Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν, Rom 1900.

[7] Vgl. meine Seite 21 Note 3 erwähnte Schrift.

[8] Die wichtigeren sind diejenigen von: Bobbio (Bibliothek), Bologna

analoge Sammlungen in anderen Ländern seltener. Konstantinopel, Jerusalem, Kairo, Athen,[1] Spalato, St. Louis de Carthage, Arles, Trier sind hier u. a. zu nennen, und naturgemäß enthalten der Louvre, das British und das South Kensington-Museum, die Sammlung der Eremitage zu St. Petersburg, die Berliner Museen (Kaiser Friedrichs-Museum) große Schätze altchristlicher Denkmäler.[2]

Neben diesen Fundmuseen bieten diejenigen, welche Originale nur in zweiter Linie erwerben und vor allem gute Kopien als Anschauungs- und Unterrichtsmittel sammeln, besondere Vorteile. Ihre Errichtung erfordert ein geringeres Budget, so daß sie an fast jeder Universität und namentlich den Priesterseminarien zu erwarten wären.[3] Als mustergültiges Beispiel für die Errichtung einer solchen Sammlung gilt noch heute die älteste und bedeutendste ihrer Art, das christliche Museum der Universität zu Berlin, das auf einen über halbhundertjährigen Bestand zurückblickt. Von Ferdinand Piper in den Jahren 1849—55 gegründet, entwickelte es sich unter der Leitung von Nikolaus Müller zu einem der wichtigsten Hilfsmittel unserer Wissenschaft diesseits der Alpen. Eine fachwissenschaftliche Bibliothek ersten Ranges ist damit verknüpft. Obwohl auch dem Mittelalter dienend, besteht sein Wert und seine Bedeutung im altchristlichen Fond, der neben Originalen Modelle, Abgüsse, Sammlungen von Photographien, Inschriftenabklatsche[4] und Faksimiles enthält[5] und diese in ununterbrochenem Zusammenhang mit der Wissenschaft vermehrt. Nach Pipers Vorgang

---

(Universität und Museo civico), Brescia (Bibl. Quiriniana), Catania (M. nazionale), Florenz (Uffizien, M. municipale), Mailand (Trivulzi, Trotti, Domschatz, Kirche S. Ambrogio), Messina (Universität), Monza (Schatz der Kathedrale), Palermo (M. nazionale), Parma (M. d'antichità), Pisa (Camposanto), Syrakus (M. nazionale, M. der Villa Cassia), Turin (M. nazionale), Vercelli (M. Bruzza).

[1] Die Begründung eines neuen Museums für Altertümer aus der byzantinischen Zeit ist erfolgt.

[2] Für das Allgemeine vgl. R. Forrer und H. Fischer, Adreßbuch der Museen, Bibliotheken, Sammler und Antiquare, Straßburg 1896. Einiges auch im Kunsthandbuch für Deutschland, Verzeichnis der Behörden, Sammlungen, Lehranstalten und Vereine für Kunst, Kunstgewerbe und Altertumskunde, 6. Aufl., hrsg. von der Generalverwaltung der kgl. Museen zu Berlin 1904. — Siehe auch § 36 ff.

[3] Ausgezeichnete Kopien verschiedenartiger Denkmäler, vor allem auch der Kleinplastik liefern die Gipsereien der großen Weltmuseen, namentlich Berlin (reichhaltiger Katalog!). Nur die Großplastik ist schlecht vertreten, und da sind die erfolgreichen Bemühungen Jan Diepens und seiner Katakombenstiftung (s. unten), gute Abgüsse herstellen zu lassen, freudig zu begrüßen.

[4] Sehr nachahmenswert ist die Art der Einrahmung der sog. nassen calchi zwischen zwei Glasscheiben, so daß auch das Negativ studiert werden kann.

[5] Vgl. F. Piper, Über die Gründung der christl.-archäologischen Kunstsammlung bei der Universität zu Berlin, Berlin 1851. Ders., Das christliche Museum der Universität zu Berlin, Berlin 1856 und das Referat des Prof. N. Müller auf dem Kongreß zu Spalato.

entstanden eigene »kirchlich-archäologische« Sammlungen u. a. zu Greifswald und Leipzig, während die Mehrzahl der Universitäten sich noch mit einem bescheidenen »archäologischen Apparat« begnügt, der an den deutschen Priesterseminarien fast ganz fehlt.[1] Ein nachahmenswertes Beispiel für die Art der Entstehung von Spezialmuseen bietet ferner das von G. Millet in Paris organisierte »byzantinische Museum« der École des Hautes-Études, welches auch unsere Disziplin wesentlich fördert. Millet, Professor an der Sorbonne, kam bei der Vorbereitung der »Monuments de l'art byzantin« auf den Gedanken, Reproduktionen byzantinischer Denkmäler aller Länder und Museen zu sammeln und zu vereinigen. Wie er im Bulletin critique 1901 sagt, bilden die Erträgnisse der neueren französischen Forschungsreisen den Kern seiner Sammlung. Der Direktor der Beaux-arts gab dazu die Kopien von Fresken und Mosaiken der Expeditionen von 1896/98 (Athos, Saloniki, Daphne usw.). Anderes trug die französische Akademie bei. Die École d'Athènes stellte ihre Klischees zur Verfügung usw. Das Museum steht bereits zu bestimmten Stunden dem Forscher zur Benutzung offen; über käufliche Photographien vgl. S. 64 f.

Schließlich fördern auch vorübergehende Ausstellungen die Wissenschaft, indem sie Dinge ans Licht ziehen, von deren Existenz nur wenige Kenntnis haben, oder bestimmte Funde vor der Zersplitterung in die einzelnen Museen zugänglich machen. Erinnert sei in dieser Hinsicht an die liturgischen Ausstellungen gelegentlich der eucharistischen Kongresse zu Orvieto und Venedig 1896, 1897,[2] an die Ausstellung von ägyptischen Texturen und Ornaten zu Düsseldorf 1887, an die Vorführung von Gayets ägyptischen Funden im Pariser Salon und an die Centennarausstellung zu Gottaferrata 1904.[3]

Mit besonderem Danke sei hier des einzigartigen Unternehmens eines Holländers, Herrn Jan Diepens, gedacht, der Katakombenanlagen und »Katakombenstiftung« zu Valkenburg. Dem für die Erforschung der urchristlichen Denkmälerwelt begeisterten Mäzen hatte die Freude an der christlichen Antike die Idee nahegelegt, im weichen Tuff seines hügeligen Besitztums Nachbildungen der bedeutendsten römischen Grüfte zu schaffen. Auf Grund eigener Forschungen und ständiger Verbindung mit Gliedern der »Commissione sacra« ließ Jan Diepen in den Jahren 1909—13 durch tüchtige Künstler die wichtigsten Teile der römischen Cömeterien bis ins Kleinste nachbilden. So entstanden in selbstloser, hingebender Arbeit in einem großen Katakomben-

---

[1] Siehe auch Furtwängler, Über Kunstsammlungen in alter und neuer Zeit, München 1899 passim.

[2] NB 1897, 1—44.

[3] Antoine Muñoz, L'art byzantin à l'exposition de G., Rome 1906.

komplexe die Hauptgrüfte von S. Callixt, Priscilla, Thraso, Pontian, Petrus und Marcellinus, Cyriaka, Hermes, in einem zweiten das Coemeterium maius und die Nekropolen der hl. Agnes, S. Sebastian, Comodilla, Domitilla, Praetextat und Valentinus.

Nach Abschluß des grandiosen Werkes mit seiner Fülle getreuer Nachbildungen von Gruftkammern, Fresken, Sarkophagen, Inschriften usw. errichtete die Familie Diepen eine »Stiftung« zum Zwecke, das Geschaffene der Nachwelt zu sichern, es weiter auszubauen (Bibliothek, Museum), Überschüsse aber zu Ausgrabungen und anderen wissenschaftlichen Unternehmungen dienstbar zu machen.[1] In glücklichster Verbindung hat es ein zielbewußter Geist hier verstanden, Unzähligen die berühmtesten altchristlichen Denkmäler Roms nahezubringen und neben ihrer Popularisierung der christlich-archäologischen Wissenschaft positive Dienste zu leisten.

§ 34. Kongresse, Lehrstühle, Gesellschaften usw. Besondere Anregung haben die beiden ersten internationalen Kongresse christlicher Archäologen zu Spalato-Salona 1894 und zu Rom 1900 geboten,[2] indem sie eine Verständigung über die dringendsten Aufgaben der christlichen Archäologie erzielten, eine Reihe prinzipieller Fragen programmatisch festlegten, vor allem auch die Vertreter und Verehrer der Disziplin zusammenbrachten. Die weiteren Versuche, einen dritten Kongreß zu Carthago, Ravenna oder Venedig abzuhalten, sind an den politischen und finanziellen Schwierigkeiten gescheitert. Es zeigte sich aber auch sonst, wie klar F. X. Kraus sah, der betonte, wie hinderlich alles Nebensächliche bei solchen Veranstaltungen sei, wie archäologische Promenaden, Festlichkeiten, Schaustellungen, Redeübungen. Es habe »keinen Wert, sie an Orten anzuberaumen, wo die ganze Aufmerksamkeit durch Zahl und Bedeutung der hier gebotenen Monumente abgezogen wird. Kongresse haben nicht dem Studium der lokalen Altertümer und Sehenswürdigkeiten, sondern der sachlichen Beratung ganz bestimmter Gegenstände zu dienen«.[3] Je zentraler der Kongreßort liegt (Mailand, Freiburg i. Schw.), desto größer ist jedenfalls der praktische Nutzen. Eine sehr erfreuliche Tatsache ist die gerechtere Würdigung, deren sich unsere

---

[1] Vgl. De Katakomben Rome Valkenburg, Gedenkschrift samengesteld door de archaeologische Commissie van advies der Katakomben-stichting, Bussum 1917. Ferner L. Koch, Die römischen Katakomben in V., ein neues Denkmal christlicher Altertümer, Aachen 1913 und: Les catacombes romains à Fauquemont, Fauquemont 1919. Der Vorstand plant bei Mitwirkung einer mit der Stiftung verbundenen wissenschaftlichen Kommission u. a. die Herausgabe von »Valkenburgsche Studiën op het gebied der christelijke oudheid.«

[2] A. Neumann, Relazione del I° Congresso intern. degli archeologi cristiani, Spalato 1895. Atti del II° Congresso intern. di arch. cr., Roma 1902.

[3] Repertorium für Kunstwissenschaft 1895, 56.

Wissenschaft immer mehr auch auf verwandten Kongressen erfreut. So arbeiten jetzt namentlich auf internationalen Archäologen- und Orientalistenkongressen eigene Sektionen für christliche Archäologie. Eigene Lehrstühle für christliche Archäologie, für deren Errichtung die genannten Kongresse warm eintraten, existieren bisher wenige, obwohl ihre Entstehung aus den ein weiteres Feld umfassenden mittelalterlichen Professuren für »christliche Antiquitäten« zu erwarten war. Berlin, Greifswald, Leipzig, Freiburg (Baden), Rom (Collegium Romanum, Propaganda) und Paris gingen voran mit eigenen Professuren für christliche Archäologie. An der Universität Erlangen blüht ein Seminar für christliche Kunstarchäologie; die meisten Universitäten begnügen sich jedoch bestenfalls mit der Kombination eines kirchenhistorisch-archäologischen Seminars, das dann auch wohl den unentbehrlichsten archäologischen Apparat besitzt. Christlich-archäologische Übungen werden regelmäßig an den meisten deutschen Universitäten abgehalten. An einzelnen Hochschulen, so zu Berlin und Wien, blühen christlich-archäologische Vereinigungen. Eine eigene Akademie gibt es zu Rom (Accademia Pontificia) neben der von de Rossi und dem Barnabiten Bruzza begründeten Società per le conferenze d'archeologia cristiana, der mehrfach genannten offiziellen, unter dem Vorsitz des römischen Kardinalvikars stehenden »Commissione« und dem populären Collegium cultorum martyrum, dessen Hauptaufgabe in der Anregung und der würdigen Feier der Märtyrer- und Katakombenfeste besteht und das in den »Mattei« einen Vorgänger hatte. Eine christlich-archäologische Ἑταιρία mit Museum besitzt endlich noch Athen.[1] Unter verwandten Einrichtungen, welchen die christliche Archäologie Förderung verdankt, stehen obenan die verschiedenen Forschungsinstitute zu Jerusalem, wo auch die wissenschaftliche Station der Görresgesellschaft kurz vor Kriegsausbruch begonnen hatte praktisch mitzuarbeiten,[2] sowie das russische archäologische Institut zu Konstantinopel.[3]

Neugründungen werden geplant von amerikanischer und englischer Seite in Jerusalem, Bagdad und Armenien, von französischer in Damaskus. Die vom Weltkrieg geschaffene Lage wird wohl eine stärkere Beteiligung Deutschlands an der Erforschung des Orients auf lange hinaus ausschließen. Das ist nach vielversprechenden Anfängen, wie sie die ersten Kriegsjahre schufen, zu bedauern. Erinnert sei an das 1916 begründete »Forschungs-

---

[1] A. Palmieri, La société archéologique chrétienne d'A.; son histoire, son organisation et ses travaux, Viz. Vrem. 1906.

[2] Über die archäologischen Schulen und Museen Palästinas cf. Vailhé, Chronique byzantine de Palestine, Vremennik 1904, 343 ff.

[3] Seine »Nachrichten« (Izvestija russkago archeologiceskago instituta v. K.) bringen leider meist nur russische Berichte, selten solche in französischer und griechischer Sprache. Cf. Deutsche Literaturzeitung 1907, 2885 ff.

institut für Osten und Orient« in Wien sowie an eine von mir selbst im Zusammenhang mit dem für Salzburg projektierten Forschungsinstitut vorgesehene »Abteilung für die Erforschung urchristlicher Denkmäler«.

§ 35. Die archäologische Kritik der urchristlichen Denkmäler unterscheidet sich nicht von der allgemeinen kritischen Methode der Jetztzeit, deren Vorzüge und Mängel zu beachten sind. Ein unerläßliches Mittel zur Kritik wird in vielen Fällen die Autopsie sein, und je umfassender diese die Monumente beherrscht, desto sicherer wird das kritische Urteil über einen bestimmten Punkt ausfallen. Ein Freskenfund z. B. kann bestimmt, datiert, erklärt werden nach den allgemeinen Kriterien, welche sich aus Lage, Alter der Fundstelle, Inschriften derselben, Münzen, ferner aus der Ausführung, Unterlage, Material, Technik, Behandlung sowie aus dem Sujet selbst ergeben. Hierzu ist Autopsie oft unerläßlich. Aber bei gleich günstiger Untersuchung und Anwendung dieser Kriterien wird in der Regel derjenige die sich ergebenden besonderen Schwierigkeiten leichter lösen, welcher über möglichst weitgehende Autopsie anderer Fresken derselben Epoche verfügt. Bücher können diese nicht immer vermitteln, und selbst — um nur eins zu erwähnen — die vorzüglichen Chromotafeln, die Wilpert in seinem Buche über die Katakombenbilder vorlegt, werden wohl für die Kritik des Dargestellten, nicht aber für ästhetisch-kritische Untersuchungen genügen, da Farben und Fehler der Bilder in ihren unterirdischen Räumen anders wirken. Für gewöhnliche Studienzwecke wird man sich natürlich an derartige Vorlagen halten und auf Grund objektiver Publikationen a) ein authentisches Bild des zu kritisierenden Gegenstandes gewinnen müssen, solange Autopsie abgeht, b) die vergleichende Methode anwenden und c) die Entwicklungsmethode, welche Alter und Zusammenhänge (Formendarwinismus) festlegt. Um Wesen und Wirken eines Kunstwerkes zu erkennen, geht die neuere Methode von der sog. Wesensforschung aus. Sie stellt nicht nur fest, was der Gegenstand aus sich selbst heraus ergibt, sondern geht gerade auch den Zusammenhängen intensiver nach. Das hat rein äußerlich zur kunstgeographischen Erforschung der Denkmäler geführt vereint mit der universalgeschichtlichen Betrachtungsweise; innerlich zu eigenartiger Analyse des Gegenstandes, die Strzygowski nach folgendem Schema erprobt hat:[1]

---

[1] Armenienwerk I 206, das zugleich die Durchführung des Problems in klassischer Weise vorführt. Vgl. desselben Aufsatz »Der Wandel der Kunstforschung« in der Zeitschr. f. bild. Kunst 1914—15, 3 f.; ferner Potpeschnigg, Einführung in die Betrachtung von Werken der bildenden Kunst, Wien 1915.

Analyse des Kunstwerks.

<table>
<tr><td colspan="2" rowspan="2">Handwerk
I. Stoff u. Werk
Erreger: Schaffen
Ziel: Können</td><td colspan="2">Geistige Werte
Welt</td></tr>
<tr><td>Bedeutung</td><td>Erscheinung</td></tr>
<tr><td rowspan="2">Mensch (Künstler)</td><td>Sachliche Gebundenheit</td><td>**II. Gegenstand**
Erreger: geistiger Zustand
Ziel: (Zweck) Deutung</td><td>**III. Gestalt**
Erreger: (Zeichen) Natur
Ziel: (Verständigung) Darstellung</td></tr>
<tr><td>Persönliche Freiheit</td><td>**V. Inhalt**
Erreger: Seele
Ziel: Ausdruck</td><td>**IV. Form**
Erreger: Sinne
Ziel: Wirkung.</td></tr>
</table>

Allem geht voran die Hauptfrage nach der Echtheit des zu kritisierenden Gegenstandes, die je nachdem Anfang oder Ergebnis der Kritik bildet. Denn auch altchristliche Kleindenkmäler sind beliebte Objekte für ganze oder teilweise Fälschungen.[1] Als Gegenstück zur Krone des Saitaphernes, ägyptischer Goldschmuckfälschungen u. a. haben wir hier die »berühmte« Prälatenkrone mitsamt dem ganzen Tesoro sacro des Herrn Rossi-Rom und anderer Sammler (Abb. 5). Dieser »lombardische« Grabschatz mit seiner brillant durchgeführten, vielfach freilich affektierten Symbolik hat manchen irregeleitet. Vielleicht sind sogar einige Stücke der meist spröden und jener echten Patina ermangelnden Silber- und Goldblättchen echte Grundstücke, auf denen das übrige mit viel Genialität aufgebaut wurde. Der Schatz, der dem Vatikan zum Kaufe angeboten war, stammt vermutlich von einem jener kleinen Goldschmiede nahe dem Palaste der Cancellaria in Rom.[2] Wie leicht man irren kann, zeigt die Vase des Cleomenes im Louvre, deren Echtheit nach E. Pottiers Verteidigung (Revue arch. 1900 II) zweifellos dasteht; wie leicht man aber irregeführt wird, das beweisen warnend, noch gründlicher wie jene Königs- und jene Prälatenkrone, die Ausgrabungen zu Narce, verbunden mit der Gründung des Museums der Villa Giulia zu Rom. In diesem wohl einzigartigen Fall (1899) entlarvte man den damaligen Generaldirektor der Altertümer dabei, wie er a) gefundene Gräber transferierte, b) den Inhalt heimlich alterierte, c) vertauschte, d) erfand, e) über Gräber berichtete, die nie existierten. Im übrigen gab es Fälschungen zu allen Zeiten. Erinnert sei nur an die berühmten Inschriften zur neronianischen und diokletianischen

[1] Cf. S. Beissel, Gefälschte Kunstwerke, Freiburg 1909.

[2] Literatur über die Unechtheit, welche F. X. Kraus und H. Grisar zuerst proklamierten, bei Kraus im Repertorium für Kunstwissenschaft 1896, 444 f. und 1899, 121 f. — Zur Echtheit einzelner Teile Majocchi, RQS 1903, 348—50.

Verfolgung (Nr. 231, 233, 234 in Hübners Hauptwerk), die dem 15. oder 16. Jahrhundert zur Last fallen,[1] oder an die falschen Kölner Ursulainschriften, welche der hl. Elisabeth von Schönau vorgelegen haben und die im Anschluß an Funde im »Ursulanischen Marterfeld« (1155—1163) jedenfalls dem Küster »Theodericus Aedituus« ihre Entstehung verdankten.[2] Solche Fälschungen



Abb. 5. **Angeblich eucharistisches Gefäß im G. Rossischen „Tesoro sacro".**

sind nicht immer so plump ausgeführt, daß man mit Hilfe eines Abschliffes nach Zirkelscher Methode oder mikroskopischer Untersuchung schon am Material die Täuschung erkennt. Ägyptische Fabrikanten wissen z. B. recht gut, daß man Inschriften aus der Gegend von Philä nicht ohne weiteres in den für Erment charakteristischen helleren Sandstein vom Djebel Silisis oder gar nubische Denkmäler in Kalkstein, wie er zu Achmim, Theben, Edfu gebraucht wurde, meißeln darf.

Zu begrüßen wäre es, wenn in allen größeren Museen eine eigene Abteilung für Fälschungen eingerichtet würde, wozu die orientalische Sammlung des Musée Guimet in Paris das Beispiel gegeben.

---

[1] Vgl. Hübner in der Revista critica de historia y literatura españolas 1896, 101 ff. 1897, 137 ff.

[2] Kraus, Inschr. der Rheinl. I 165 f.

Vierter Abschnitt.

Topographie der altchristlichen Denkmäler.

Der vorliegende Versuch will als konkrete Charakterisierung der archäologischen Ortskunde zugleich ein praktisches Orientierungsmittel sein. Er zeigt, wie arm und wie ergiebig reich gewisse Länder oder Gegenden an urchristlichen Resten sind, schließt aber die Klein- bzw. Inschriftenfunde, für die man u. a. die Indices des lateinischen (CIL) und des griechischen Corpus (CIG) nachschlage, naturgemäß aus.[1] Die Anordnung geschah nach Ländern,[2] denen jedesmal die wichtigste zusammenfassende Literatur beigefügt ist, während für die einzelnen Denkmäler meist die Angabe einer Publikation genügte, wo man die übrige Literatur leicht aufsuchen kann. Eckige Klammern bedeuten bei [Denkmälern] soviel wie nicht mehr erhalten, bei [Orten] soviel wie altchristliche Gemeinde ohne Großfunde bzw. verschollen, unentdeckt. Ein Stern vor dem *Ortsnamen = altchristliche Gemeinde vor dem Jahre 325; zwei Sterne: vor 180; drei Sterne: im ersten Jahrhundert.[3] (*) bei Denkmälern = wenig erforscht bzw. gesucht; M = Museum.

§ 35 a. **Abessynien.** Gräber, Kultbauten und Inschriften in: Deutsche Aksum-Expedition, Bd. I—IV, Berlin 1913.

§ 36. **Ägypten.** Denkmäler: M zu Kairo, Alexandrien, Karthum. – Samml. der griech. Inschriften von G. Lefebure, Recueil des inscr. grecques chrét. d'E., Le Caire 1907; zu den koptischen vgl. man neben den allgem. Werken von Lepsius u. a. den Catalogue général du musée du Caire vol. IV No. 8001—8741, Le Caire 1902. Solange ein Corpus koptischer Inschriften fehlt, ist das Material aus den Zeitschriften, z. B. Mélanges d'arch. égyptienne et assyr., 1873 ff., Recueil de travaux relatifs à la philologie et à l'archéol. égypt. 1884, 60 ff. zu entnehmen. Allgemeines über die kopt. Denkm. bei Letronne, Matériaux pour l'hist. du christian en Égypte etc. (Œuvres choisies 1), W. de Bock,

---

[1] So sind z. B. lediglich auf Grund von Inschriften in Afrika Sanktuarien oder Märtyrermemorien zu vermuten in: Abdalla (Henchir-) CIL VIII 10642 u. 16720; Aber (Um el-) 4792 = 18713; Berrich (Aiun-) 18656; Bey (Henchir el-) 17558; Fradj (Bir-) 19101 u. 02; Ma el Abiod Bull. Comité 1895, 319; Mahfadia (Henchir-) CIL 2309 = 17759; Renault, Mélanges de l'école de Rome 1901, 235; Segeur (Ain-) CIL 10701 = 17617; Sbikra, Bull. Comité 1894, 87 Nr. 12; Sukahras-Thagaste, CIL 5176; Taghfaght (Henchir-) 17714; Turk (Ain-) 8429 u. a.

[2] Daß ich dabei die im »Frieden« von Versailles gesteckten Grenzen nicht immer berücksichtige, wird man verstehen.

[3] Hierzu vgl. Harnack in den Sitzungsberichten der Kgl. preuß. Akademie der WW. 1901, 810 u. 826.

Comité de conservation des monuments de l'art arabe, Exercice 1898, Le Caire 1900 und in dessen oben § 20 genannten Matériaux. J. Strzygowski, Koptische Kunst (Bd XII des »Catalogue«), Vienne 1904. — Vgl. vor allem die Jahresberichte »Christian Egypt« im Report des Egypt Exploration Fund sowie im Journal of Egypt. Archaeology.

a) Unterägypten.		
**Alexandrien. M	Gemeindefriedhöfe noch unentdeckt.	DAC »Alexandrie« Christliche Inschriften in Bessarione Bd. VII 270 ff. VIII 26 ff.
	Drei kleinere Katakombenanlagen.	Bull. 1865, 57 ff. 1866, 72. 1872, 26 f. sowie de Bock, Matériaux 86.
	Kirche des hl. Markus. Tempelkirche des Cäsareum. — Die sog. Säule des Pompejus wurde erst durch Theodosius II. dem christl. Kult geweiht.	Kyrillos II, Le temple du Cesareum et l'église patriarcale d'A., Le Caire 1900.
Karm Abu Mina (Menapolis)	Altchristl. Wallfahrtszentrum mit Basiliken und Nekropolen in d. Mareotiswüste.	Kaufmann, Die Menasstadt, Leipzig 1910.
Abu Girgeh	Kapelle mit Malereien.	RQS 1914, 40
Abukir (Abba Kyros)	Cömeterium v. Menouthis.	
Oase Swah	Altchristliche Reste.	
Region der Natronseen und nitrische Wüste	Vier Klöster mit Kirchen.	de Bock 83 note 11; Strzygowski, im OC I 356 ff. Falls, Drei Jahre in der libyschen Wüste, Freiburg 1911 Cap. IV.
Sinai (Ostwüste)	Altchristliche Reste.	W. M. Flinders, Researches in S., London 1906. Joh. Georg von Sachsen, Das Katharinenkloster am S., Leipzig 1912. Cf. auch Revue biblique 1907, 105 ff.
Kairo (Fostat) M	Altkoptische Klöster und Kirchen in Altkairo.	DAC »Caire«.
Gebel Tura (b. Kairo)	Anachoretenhöhlen.	
b) Mittelägypten (Heptanomis).		
*Memphis	Kirchen zu *Ptolemais.	Hübsch, Die altchristl. Kirchen, Karlsruhe 1862, 86.
Zauiet el Ariân	Klosterruine.	
Sakkara	Jeremiaskloster.	J. E. Quibell, Excavations at S., Le Caire 1907—12.
Provinz Fajûm (*Arsinoe, Krokodilopolis etc.); Region des Moerissees	Wertvolle Notizen in den Publikationen des Egypt. Explor. Fund. Grabfunde, Textilien u. dgl. gehoben von Schweinfurth (Berliner M), Graf (K. k. österr. M in Wien, Kunstgewerbe-M ebda, M von Campo Santo-Rom). Vgl. die Publikationen Karabačeks sowie Στρωμάτιον Ἀρχαιολογικόν, Rom 1900.	
Ahnâs el-Medîne (*Herakleopolis magna)	Kirchenruinen.	Naville, Ahnas el-M., Paris 1894.

*Antinoe (Antinoupolis)	Gräberfeld.	Ztschr. f. ägypt. Sprache und Altert. 1894, 52 ff. Über die Ausgrabungen Gayets vgl. die Publikationen der Mission franç. au Caire.
Bawiṭ	Gegenüber Antinoe bei Dêr Abu Hennis mehrere Kirchengebäude und ca. 30 Grabkapellen, z. T. mit Malereien.	J. Clédat, Le monastère et la nécropole de Bawit, Le Caire 1904—06. J. Maspero, i. d. Compts rendus de l'acad. des inscr. etc. 1913, 213 ff. RQS 1914, 40.
c) Oberägypten.	Greville J. Chester, The early christian antiquities of Upper Egypt; Academy, London 1874. A. H. Sayce, coptic and early christian inscriptions in Upper Egypt. (Proceedings of the Society of bibl. arch. VIII), London 1885 f., 175 ff. — Fr. Bock, Katalog frühchristlicher Textilfunde, Düsseldorf 1887 (458 Nummern). Vgl. vor allem die Annales du service des Antiquités.	
Tehne et-Tahûna (= Akoris?)	Nekropolis.	Ausgrabungen von Pierre Jougouet 1903.
Siût (*Lykopolis)	Nekropolis von Dêr-el-Azam	Annales du service des antiquités de l'Egypte, Le Caire 1900, 109 ff.
	(*) Märtyrergräber im Gebirge nördlich von S.	de Bock 84 note 18.
	Koptische Konventsruinen von Dêr-el-Muttin, Dêr-Dronke, Nekropolis von Dêr-Rife	a. a. O. Ebda Notizen zu den unerforschten Ruinen von Dêr-Auana-Karbana etc.
	Nekropolis von el-Zani	a. a. O. 92.
Sohâg	Westl. bzw. nw. von S. die berühmten Klöster Dêr el-abjad (weißes Kloster) und Dêr el-ahmar (rotes Kloster) mit dreischiffigen Basiliken des 5. Jahrh.	a. a. O. VIII u. IX. Vgl. Strzygowski, Kopt. Kunst XVIII Note 1. Ebda S. 153 über Funde zu Kōm Eschkāw zwischen Siût und Sohâg. Zu den Inschriften Journ. of theol. studies 1904, 552 ff.
Achmim (*Panopolis)	Nekropolen (Texturen, Kleinfunde); Klosterreste in der Umgebung.	Vgl. die im Abschnitt über die Textilien genannten Publikationen von Forrer sowie das Portfolio of Art des South-Kensington M, London 1889. Cf. DAC »Akhmim«.
*Athribis	Grotten mit Inschriften und Malerei	de Bock a. a O. 68—70.
Dendera	Südlich vom »Geburtshaus« kopt. Kirchenruine	
Nakâde	Zwischen N. u. Kamûle vier alte Konvente (3 m. Fresk.). Im Gebirge Elias (felsen) kap.	de Bock 83.
Luxor (Theben)	Kirche im 2. Hof des Haupttempels Ramses III (1895 zerst.). Tempelkloster Dêr el-medine. Tempelkloster Dêr el bahri.	Publikationen des Service des ant.

Esne	Konvente von Dêr Anba Schenûte (Fresken), Dêr Anba Matteos, sowie Felsenkirche (Fresken). Zahlreiche Ruinen in der Umgebung.	
Thmuis	Kirchenreste am Gebel es-Serâq.	
El Kargeh (in der großen Oase)	Reste einer Tempelkirche	
	Nekropolis von annähernd 200 Cömeterialbauten. Zahlreiche sonstige Gräber und Konventsruinen (Dêr Mustapha Kâchef, »El Dêr« mit Nekropolis), Mönchsgräber am Gebel el-Teir	de Bock a. a. O. 7 ff.; Kaufmann, Ein altchristliches Pompeji, Mainz 1902. Publik. der amerik. Expedition. — P. Karge, Durch die Libysche Wüste zur groß. Oase (Ehrengabe deutscher Wiss., Freiburg 1920, 283—322).
Dachel (große Oase)	(*)Ruinen.	
Assuan	Simeonskloster (Fresken). — In der ö. Wüste, w. vom Bir des Wadi Hammâmât Reste einer Klosterstadt.	
Schellâl	Kleine Kirche	
Philae	Basilika usw.	Edwards, The early christian church at Ph., Academy, London 1882, 107 ff. Vgl. Archiv f. Papyrusforschung 1901, 396 ff.
d) Nubien u. Sudan	G. S. Mileham, Churches in Lower Nubia, Philadelphia 1910 sowie Somers Clarke in den Proceed. of the soc. cf. Ant. XXIII. Für Äthiopien cf. Arch. Anzeiger 1907, 35 ff. — Cf. die Inventuren des archaeol. Sudan-Survey.	
Kalâbsche	Tempelkirche, Kirchenruine Sitte Kasmar	
Dendûr	Tempelkirche	
Dakke	Tempelkirche (Fresken)	
Maharraka	Kirche	
Amada	Kopt. Friedhof	
Kasr Ibrîm (Primis)	Kirchenr., Cömeterium	
Abu Simbel	Südl. von Faras zahlreiche Kirchenruinen	Aufnahmen der Philadelphia-exp. 1908.
Gebel Adde	Südl. Kuppelgräber	
Wadi Gazal	Große Klosterruine m. Kirche	Lepsius, Denkmäler.
Soba (Aloa) b. Karthum	Stadtruine	

[*Alexanderinsel, *Alphokranon, *Antaeopolis, *Antipyrgos, *Bubastis, *Barke, *Berenike, *Dardanis, *Diospolis, Herakleopolis parva, *Hermaeon, *Hermethes?, *Hermopolis, *Hypsele, *Kephro?, *Kleopatris, *Kolluthion?, *Kusae-Kos, *Kynopolis (= Kynos sup.?), *Leontopolis, *Letopolis, Mareotisgemeinden, *Marmarica, *Maximinianopolis (Koptus), *Metelis, *Nikiopolis, *Nilus, *Oxyrynchus, *Panephysis, *Paraetonium, *Parembole, *Pelusium, *Phakusa, *Pharbaetus, *Philadelphia, *Phthenotes Nomos, Porphyrwerke der Thebais, *Schedia, *Sebennytus, *Tanis, *Taposyris?, *Tenchira, *Thmuis.]

§ 37. **Africa.**[1] Tunis und Algier von den Franzosen erforscht. Denkmäler in den M des Landes, publiziert in Musées et collections archéologiques de l'Algérie et de la Tunisie. Einiges in Louvre. Inschriften: CIL. VIII mit Suppl. (vgl. Künstle, Theologische Quartalschr., Tübingen 1885, 58 ff.). Allgemeines neben den an Morcellis Africa christiana anknüpfenden älteren Werken in der Géograph. de l'Afr. chrét. 3 vols, Rennes et Montreuil 1894; Ch. Diehl, l'Afrique byzantine (533—709), Paris 1886. Chronik der Funde in der Revue Africaine 1892—94 und seit 1895 (von Gsell) in den Mélanges d'arch. et d'histoire. Für die mauretanischen und numidischen Denkmäler St. Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie II, Paris 1901, sowie dess. Atlas archéol. de l'A., Paris 1907. Cf. auch DAC »Afrique«.

Adjedj, Henchir- (Region v. Thebessa)	(*)Kirchenreste	Gesell a. a. O. 157. CIL VIII 10698.
Agla, Uled- (Equizetum? westl. von Sétif)	Kirchenruine, Gräber	Gsell 244.
Agmun Ubekkar (Kabylien)	(*)Kapelle	ebda 157.
Akhrib, Henchir- (Algier)	Kapelle	Mélanges d'arch. et d'hist. 1903, 1 ff.
Alger M	[große Basilika]	164.
Annuna = Thibilis	Basilika und Kapelle	165.
Arbal = Regiae (bei Oran)	[Kapelle]	170.
Arif, Uled- (= Lambiridi sw. v. Batna)	Basilikentrümmer	244.
Atech, Henchir el- (zw. Sétif u. Batna)	(*)Basilika, spärl. Reste einer Kapelle	170.
Atmane, Biar Uled- (ebda)	(*)Sanktuarium	181.
Aūrir, Henchir- (Region von Batna)	Kirchenruine	170.
Azreg, Henchir el- (n. v. Aurès)	Reste zweier Kirchen	172; vgl. Kraus, Gesch. d. chr. Kst I 275.
Baraï = *Bagai (ebda)	(*)Ruinen	Gsell 173.
Battaria (Bija)	zahlr. Votivstelen	Bulletin du Comité des travaux histor. 1897, 370 ff.
Begueur, Henchir el- (R. v. Thebessa)	Basilika (mit Kapelle?)	Gsell. 173. Bull. 180, 73 ff.
Beida, Henchir el- (n. v. Aurès)	(*)Kapellenruine	
Bénian = Ala Miliaria (Dép. Oran)	Basilika mit Krypta	Gsell, Fouilles de Bén, Paris 1899.
Bir el Henchir (zw. Sétif u. Batna)	(*)Kapellenreste	Gsell, Les monuments etc. 182.
Blad Gytun (b. Menerville in Ostkabylien)	Eingeborenenmausoleum	ebda 412
Bordj Steh (zw. Ain Beida u. Thebessa)	Kirche?	183.

[1] Häufigere Beinamen (bzw. Vornamen) von Orten, wie Ain (Quelle), Bir (Brunnen), Henchir oder Kherbet (Ruine), Hammam (heiße Quelle), Ued (Wasserlauf), Uled (Stamm) sind in Klammern beigefügt, z. B. Djedid (Bir-).

Bu-Addūfen, Kherbet- (Reg. v. Sétif)	Zwei Basiliken. Katakomben. (*)Kapelle. cella trichora	183 ff. u. 396.
Bu-Ghadaine, Henchir- (R. v. Batna)	Kirchenruine	185.
Bu-Takrematène, Henchir- = Nova Sparsa? (zw. Sétif u. Batna)	(*)Konventsanlagen?	186.
**Carthago. M	Zahlreiche Publikationen des P. Delattre; zusammenfassender Artikel »Carthage« im DAC. Vgl. auch HAE 79 f.	
	Krypta mit Fresken auf dem Hügel v. S. Louis. Baptisterium u. Mosaiken zu La Marsa	Mélanges d'arch. et d'hist. 1896, 479 f.
	Damūs et Karita mit Nekropolis. Basilica maiorum	Recueil de Constantine (seit 1886) 1890/91, 185 ff. u. Bull. 1884, 44 ff.
	Bei Kap Karthago altchristliche Grabanlage?	NB 1899, 296.
	[Basiliken u. Kirchen: Perpetua Restituta, Celerina, martyrum Scillit, Theoprepiana, Theodor, Gratian, Novarum, S. Maria, Cyprian (Revue arch. 1901, 183 ff.), Tricillarium] Geringere Gräber u. Baptisterien in der Umgebung.	
Castiglione (zw. Algier u. Tipasa)	Basilikaruine (Krypta mit Piscina)	Gsell, Monuments 187.
Chabet Medabua (Reg. v. Constantine)	[Sanktuarium]	ebda 189.
Chemorra (n. v. Aurès)	(*)Kapelle 8 km süd.	190.
Cherchel = Caerarea M	Basiliken u. Kapelle. Area ad sepulchra mit [Memorialcella]	190. 397 f. 400. 405. 409.
Constantine = *Cirta M	[Basilika auf d. Kapitol, zerst. 1844. Mosaik. Area martyrum]	191. 397. Zum Mosaik vgl. V. Schultze, Archäologie 77.
Djardia, Henchir- (n. v. Aurès)	Kapelle?	Gsell. a. a. O. 194.
Djebel Djaffa	(*)Kapelle. Katakombe.	ebda 194. 396. Recueil de Constantine 1888, 362 ff.
Djedar (sw. v. Tiaret, Oran)	Eingeborenenmausoleen	418.
Djedid, Bir (zw. Sétif u. Batna)	Kirchenruine	182.
Djemila =* Cuicul	Basilika, Gräber	194.
Fendek, Ued- (sö. v. Philippeville)	[Kapelle auf Sidi Mezian]	242.
Fraïm, Kherbet- (Reg. v. Sétif)	(*)große u. kleina Basilika	197.
Ghorab, Aïn- R. v. Thebessa)	(*)Kirchlein ss. Petri et Pauli? Kapelle des Märtyrers Emeritus?	159.

Gidra, Kherbet- (= Sertei, nw. v. Sétif)	Basilika	Mélanges de Rossi, Paris 1892, 345 ff.
Guellil, Henchir-(nw. v. Batna)	Basilikenreste	Gsell a. a. O. 200.
Guelma = *Calama	[Basilika. Byzantinische Bauten]	201.
Guesseria, Henchir- (n. v. Aurès)	Kirche	202.
Guesseria, Henchir el- (nw. v. Batna)	Basilikenreste	204.
Guesses, Henchir- (n. v. Aurès)	Basilikenreste. (*)Cömeterialkapelle	205.
Hadada, Biar- (R. v. Sétif)	[Sanktuarium]	180.
Hakaïma, Henchir- (Tunis)	Baptisterium	Comptes rendus de l'Académie 1901, 603 f.
Hamiet, El- (= Ad Perdices, R.v.Sétif)	(*)Basilika mit Kapelle	Gsell a. a. O. 208.
Hammam, Henchir el- (R. v. Quelma)	(*)Basilika und Kirche	209.
Hassnaua (R. v. Bordj bu Areridji)	(*)Kirche	211.
Hidra = *Ammedera	fünf Basiliken	Bull. 1877, 107. 1878, 25. Atti del II° Congresso intern. di arch. crist., Roma 1902, 225 ff.
Hippone = *Hippo Regius	(*)bisher keine der von Augustin erwähnten Kirchen nachgewiesen. [Basiliken: ad octo martyres, ad viginti mart., der Donatisten, Leontiana, pacis (auch »maior«); ferner ein Xenodochium. In der Umgebung: Basiliken zu Hasna u. Audurus, Kapelle (ss. Gervasii et Protasii) zu Victoriana und Fussala.]	Gsell a. a. O. 212.
Kalaa (s. v. Bordj bu Areridji)	[Kirche aus junger Zeit]	ebda 114
Kasr ez Zit = Siagu (Tunis)	Basilika m. Baptisterium	Mélanges d'arch. et d'hist. 1900, 115.
Kebira, Kherbet el- (R. v. Sétif)	(*)Kirche	Gsell a. a. O. 214.
Khamissa = Thubursicum Numidarum	byzant. Kirche	ebda.
Kherba = Tigava	[Basilika]	Gsell a. a. O. 216.
Kherba (b. Duperré)	Spuren einer Kapelle	ebda.
Kherba, Biar el- (zw. Sétif u. Batna)	(*)Basilika	179.
Ksar (Sbehi = *Gadiaufala (Reg. Aïn Beida)	(*)Kirche und Grab	217. 404.
Ksar Tala oder Rumi (Ostkabylien)	(*)Kirche	217.
Ksur, Henchir el- (b. Thebessa)	Reste einer Kapelle	ebda.

Lambèse = *Lambaesis. M	Cömeterialkapelle Nekropolis?	ebda. 219. 400. Die Benennung der Märtyrergräber im NB 1898, 212 ff. ist nichtig.
Lamta = *Leptis minor (Tripolis)	Nekropolis	CIL VIII. 11118 ff.
Lif, Hammam-(Tunis)	Baptisterium	Comptes rendus a. a. O.
Mafuna, Henchir- = Lamsortum	Kirchenruine	Gsell 221.
Mahrab, Kherbet el- (zw. Sétif u. Batna)	(*)Kirche	ebda.
Matifu = Rusguniae b. Alger	Reste einer gr. Basilika und sonstige Ruinen	222—227.
Mdaūru = *Madauri	Basilika u. Nekropolis	227.
Mechira (sw. v. Constantine)	eine »memoria marturibus«	228.
Mechta el Bir	Reste zweier Kapellen	ebda.
Mechta di Salah	(*)Basilika	229.
Megrun, Henchir-	Memoria der Apostelfürsten	ebda. Bull. 1877, 97.
Megsmeïa	Reste von Kirche u. Baptist.	Gsell a. a. O. 230.
Meriem, Uled- (R. v. Aumale)	(*)Basilika	245.
Mertum, Henchir- (R. v. Thebessa)	(*)Reste einer Kirche	230.
Mila = *Milevum	[vier Basiliken?]	231.
Milen, Henchir- (n. v. Aurès)	Ruine einer Basilika. [2 weitere Sanktuarien]	ebda.
Morsott (n. v. Thebessa)	gr. Basilika mit Bapt., weitere Basilika	ebda.
Mouzaïaville (Dép. Alger)	[Basilika mit Bischofsgräbern]	235.
Mrahkib Thala = *Macomades? (R. v. Aïn Beïda)	[Basilika mit Gräbern]	ebda.
Orléansville = Castellum Tingitanum. M	Reparatusbasilika mit Anbauten (z. T. wieder zugedeckt) [2 Cömeterialcellen, 1 Kirche]	236 ff.
Périgotville = Satafis. M.	Reste einer Basilika	247.
Philippeville = *Rusicade. M	Basilika S. Dignae?	248.
Ramel, Ued- (Tunis)	Baptisterium	Comptes rendus a. a. O.
R'ar Brid	Christl. Hypogäen(?) im Massiv des Marchu, nw. v. Constantine	Gsell a. a. O. 249.
Relizane (Oran)	4 km südl. Basilikenreste (Mina)	250.
Resdis, Henchir- (n. v. Aurès)	Ruinen einer Basilika	251.
Righa, Hammam- = Aquae Calidae	[Kirche]	211.
Ruffach = Castellum Elephantum	Nekropolis und Cella	251. Bull. 1875, 163 ff. 1876, 59 ff.
R'zel, Ued- (n. v. Aurès)	(*)Sanktuarium	243.
Saatud, Henchir-(ebd.)	Kapellenreste	251.

Salakta = Sullectum	Katakombe	Bulletin du Comité 1895. 371 ff.
Salem bu Guerra, Henchir-	Kapelle	Mélanges d'arch. et d'hist. 1901, 218.
Sassi, Uled-(zw. Sétif u. Batna)	(*)Basilika	Gsell 245.
Seffan, Henchir- (n. v. Aurès)	(*)zwei Basiliken (Baptisterium?)	252.
Segnia (nw. v. Aïn Beïda)	befestigte Kirche	253.
Selmi, Kherbet- (R. v. Sétif)	(*)zwei Basiliken	ebda.
Seriana - Pasteur = Lamiggiga (nw. v. Batna)	zwei Basiliken, eine dritte(*)	254.
Sétif = Sitifis	[Basilika bei der protest. Monikakirche.] Weitere Kirchen u. Grabkapellen? Nekropolis	255. 403—406.
Sfax	Zwei Baptisterien. Nekropolis	Revue archéologique 1887 II 28 ff. 180 ff. Bulletin du Comité 1900, 150.
*Sicca Veneria (Tunis)	Petersbasilika	Mélanges d'arch. 1896, 481. Gauckler, L'archéologie de la Tunisie 49.
Sidi Embarek (w. v. Sétif)	Basilika	Gsell 257.
Sidi Ferruch (b. Alger)	spärl. Kirchenreste (Baptist.)	258. 410.
Sidi Mabruk (b. Constantine)	[Kirchlein]	259.
Sillègue (R. v. Sétif)	Basilikareste. Donatistisches Baptist.	259. Bull. 1891, 67 ff.
Suk-el Khmis = Tatilti (R. v. Aumale)	Basilikenreste u. Gräber	Gsell 261. 402 f.
Sultan, Aïn (bei Mediana Zabuniorum)	Basilika?	Bull. 1878, 114.
Susa (Hadrumet)	Katakomben mit mehreren Galerien übereinander	A. F. Leynaud, Les catacombes africaines, Paris 1910.
Tabarca = *Thabraca (Numid.)	Nekropolis	Bull. 1887, 124 u. Bulletin du Comité 1892, 193 ff.
Tabia, Henchir- (n. v. Aurès)	zwei Basiliken	Gsell 261.
Taksept = Rusuccuru (ö. v. Alger)	Basilika. (*)Grabkapelle	ebda. 262. 404.
Tamagra (R. v. Khenchela)	Kirche	263.
Tamarit, Kherbet- zw. Sétif u. Batna)	(*)Kirche	ebda.
Tamda, Aïn (R. v. Aumale)	(*)Kirchenruinen	160.
Taûkusch, Henchir-	(*) Basilika	264.
Taûra = Thagura (R. v. Suk-Ahras)	große Basilika	ebda.
Tébessa = *Theveste	gr. Basilika mit (Konvents-) Anbauten, Kapelle, Baptisterium, Gräbern. [Zwei Kirchen der Citadelle]	265—90. 403—06; Ballu, Le monastère de Téb., Paris 1897 (mit Vorsicht zu ben.)

Témouchent, Aïn- = Albulae	Gräber	Gsell 405.
Tenes = *Cartenna	[Basilika?] Nekropolis	ebda 292. 401—08.
Teniet el Kebch (n. v. Aurès)	(*) Reste zweier Basiliken	292.
Terlist, Henchir- (zw. Sétif u. Batna)	(*)Basilika und Kapelle	293.
Thala (Tunis)	Basilika	Compte rendu de la marche du service des antiquités en Tunisie 1898, 7 f.
*Thelepte	Basilika und Bauten	Atti del II° congress. intern. di arch. crist., Roma 1902, 195 ff.
Tigzirt	große Basilika m. Baptist. u. kleinere Basilika. Kirche mit (heidn.?) Souterrain. Nekropolis mit Grabkapelle	Gsell 294. 401—03.
Tikubai, Henchir- (n. v. Aurès)	(*)Basilika u. Kapelle	ebda 307.
Timedut (R. v. Hodna)	(*)Basilika	308.
Timgad = *Thamugadi	große u. kl. Basilika Kapellen, z. T. (*)	309.
Tipasa (Mauretanien)	große Basilika mit Annexbauten am Meere u. Baptst. Grabkirche von S. Salsa. Kleinere Bas. beim Juppitertempel. Kapellen. Westnekropolis m. Grabkirche des Bischofs Alexander. Ostnekropolis mit Cella.	317—337. 398—410. Atti del II° congresso 51 ff. Revue de l'art chrét. 1911.
Tlemcen = Pomaria	[Kirche sehr junger Zeit]	114.
Tobna = *Thubunae	byzant. Kirche u. Gräber	337. 402.
Tual (sw. v. Biskra)	Basilika	338.
Uazen, Henchir- (n. v. Aurès)	Basilikentrümmer	241.
Um el Ahdam, Kherbet-	Sanktuarium	245.
Um el Buagi	dto.?	246.
Upenna (Tunis)	Baptisterium	Comptes rendus de l'Académie a. a. O.
Usfane, Kherbet el- (zw. Sétif u. Batna)	Basilika	Gsell 246
Zaguan (Tunis)	sw. Basilika und Baptist. von St. Marie du Zit	Comptes rendus de la marche du service etc. 1898, 7.
Zana = Diana Veteranorum	byzant. Kirche	Gsell 339.
Zembia, Kherbet- = Lemellef	(*)Basilika	ebda 340.
Zerdan, Henchir- (n. v. Timgad)	(*)Reste der Basilika	ebda.
Zirara, Aïn- (R. Aïn Beïda)	Kirchenruinen	161. Bull. 1887, 118.
Zireg, Bir Ben- (zw. Sétif u. Batna)	(*)Basilika	179.

Zui = Vazaivi (R. v. Khenchela)	Basilika mit Gräbern	341. 402 f.
Zraïa — Zarai (zw. Sétif u. Batna)	gr. Basilika m. Gräbern, ungenügend ausgegraben (*)kleinere Basilika	342.

[*Abbir Germanica, *Abitini, *Adrumet, *Aga, *Alatina, Aptunga, *Aquae Tibilitanae, *Assuras, *Ausafa, *Ausuaga, *Bamaccora, *Beneventum, *Biltha, *Bisica Lucana, *Bolitana civ., *Bulla, *Burruc, *Caesarea Maur., *Capsa Byzac., *Carpi, *Casae nigrae, *Castra Galbae, *Cedias, *Centuriones, *Chulabi, *Cibaliana, *Curubis?, *Dida = Ida Caes., *Dionysiana, *Furni, *Garbe, *Gemellae, *Germanicia, *Girba proc., *Girumarcelli, *Gorduba, *Gurgites, *Hippo Diarytus, *Horreae Coeliae, *Lamasba, *Lares, *Legisvolumen Num., *Leptis magna, *Limata, *Luperciana, *Mactar, *Marazana, *Marcelliana, *Mascula, *Maxula, *Membresce, *Midila, *Misgirpa, *Mugna, *Mugnae, *Muzula, *Neapolis tripol., *Nova . . ., *Obba tingit., *Octavum Num., *Oëa tripol., *Pocofeltae, *Rotarium, *Rucuma, *Sabrata Tripol., **Scilla, *Segermi, *Sicilibba, *Sufes, *Sufetella, *Suturnucensis, *Thagaste, *Thagura, *Thambai, *Tharassa, *Thasualte, *Thenae, *Thibaris, *Thinisa, *Thuburbum, *Thucca(bis), *Tigisis Num., *Timida regia, *Ululae, *Utica, *Vadae = Badae?, *Vaga, *Veram, *Victoriana, *Zama.]

§ 38. **Armenien.**	Jüngere Kirchenbauten bei Strzygowski, Kleinasien, die älteren im Armenienwerk. Vgl. auch W. Bachmann, Kirchen- und Moscheen in Armenien und Kurdistan (Veröffentl. d. Orientgesellschaft 1914), siehe § 91 a.	
Arabissos (Jarpuz)	Felsgräber	Papers of the American school at Athens. Vol 2. 1888, 289.
§ 39. **Bulgarien.**	Allgemeines: Antike Denkmäler in B., Schriften der Balkankommission der Wiener Akad. (Antiqu. Abt. IV). Bulletin de la soc. arch. Bulgare, Sofia 1912 ff. M in Sofia.	
Sofia	Grabanlagen	B. Filow, Sainte Sophie de Sofia, (bulg.) Sofia 1913.
Pirdoß	Kuppelbasilika des 5.—6. Jahrhunderts	Bull. d. l. s. arch. b. 1915, 20—84.
Varna (Odessos)	Basilika	Netzhammer, Die christl. Altertümer der Dodbrudscha, 206 f.
	Basilika mit Türmen (?), Confessio u. Baptisterium	Neufunde 1920—21.
Hissar-Banga	Basilikenreste	Jahrb. d. kais. d. arch. Inst. 1910, Beibl. 395 ff.
Dirakhlar	Tempelheiligtum	Handes Amsorya XXVI, 5 ff.
§ 40. **China.**		
Si-nang-fu	Stele mit langer chinesisch-syrischer Inschrift. VIII saec.	Variétés sinologiques No. 7 u. 12, Schanghai 1895 u. 1897. DAC »Chine«.
Tschong-jen-se	Taufbecken?	
§ 41. **Cypern.**	Über altchristl. Mosaiken vgl. J. Smirnow, Viz. Vrem. 4, 1897.	
M. zu Nikosia		
Kition (Larnaka) Kurion (b. Episcopi)	Gräber	Cesnola, Cyprus (deutsch v. L. Stern), Leipz. 1879, 254.
Lampusa	byz. Reste	
***Salamis	(*)Nekropolis	Boldetti, Osservazioni 621.
	[***Paphos, *Trimithos.]	
§ 42. **Cyrenaika** (u. Tripolis).	Monumenti cristiani del Museo di Tripoli NB 1919, 27—49.	

Cyrene	Gemeindecömeterium im Norden der antiken Stadt C. — Grabkammern usw. (Grabungen der Amerikaner seit 1908, Italiener seit 1912)	J. R. Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique etc., Paris 1827. — Smith and Porcher, History of the recent discoveries at Cyrene, London 1864. — Transactions of the royal society of Literature London 1870. II Serie IX p. 135 ff.
Massaklit	Familiengrabkammer	
?	2 weitere Kammern erwähnt Pacho.	
Apollonia Ptolemais Arsinoe	atltchr. Kirchenanlagen	H. Barth, Wanderungen durch die Küstenländer des Mittelmeeres, Berlin 1840. — Rohlfs, Von Tripolis nach Alexandrien, Bremen 1871.
Benghazi	Cömeterium	
Tripolis M	Felsengräber (Fresken)	
Aïn Zara	Cömeterium	NB 1911; 1915, 76 f.
Gebel a Tebedut	Basilikenreste	NB 1916, 210.
Emsellata	christl. Reste	»
Glado-Fossato	»	»
Engila (b. Tripolis)	Cömeterium	
Gargaresch	Katakomben	
§ 43. **Deutschland** (inkl. Schweiz).	Inschriften im CIL XIII sowie in der § 22 genannten Krausschen Publikation. Allgem.: J. Ficker, Altchr. Denkm. u. Anfänge des Christentums im Rheingebiet, 1909 für die Schweiz cf. S. Guyer, Die christlichen Denkm. i. d. Schweiz, Zürich 1907, sowie Besson, Cimetières des premiers temps du christianisme, Revue de l'art chrét. LXII. Reiches Material in den Museen sowie in den Kirchenschätzen, namentlich Trier, Köln, Limburg u. St. Maurice.	
*Köln M.	Oberirdische Cömeterien der Basiliken der thebaischen Legion (St. Gereon) und der Basilica ss. virginum (St. Ursula)	Boldetti 642 ff. J. Klinkenberg, Grabdenkm. Kölns, Bonner Jahrbücher 1902, 155 ff. cf. DAC »Cologne«.
Regensburg	Emmerans-Confessio Thermenbasilika	RQS 1892, 154 ff. 1907, 192 ff. Bonner Jahrb. 1921, 77—81.
**Trier M	Cömeterien des hl. Eucharius (St. Matthias), des Maximin und des hl. Paulin; ersteres m. Hypogäen. Konstantin. Basilika (evangel. Kirche)? [St. Viktor]	Literatur im Inschriftenwerk von F. X. Kraus passim.
	Zwei Cömeterien bei Trier	v. Wilmowski, Archäol. Funde in Trier u. Umgegend, Trier 1893; Kraus in den Bonner Jahrb. 1877, 85.
S. Maurice	Cömeterium	P. Bourbon, S. Maurice d'Agaune en Suisse et ses fouilles NB 1898 f.

§ 44. **England.** Inschriften bei Hübner. Denkmäler im British Museum mit vorzüglichem Katalog von O. M. Dalton, London 1901. (Vgl. oben S. 41.)

[*Caerleon, *Jork, *Lincoln, *London, *Verulam.]

§ 45. **Frankreich.** Inschriften bei Le Blant (siehe oben § 18). Größere Sammlungen zu Paris (Louvre, Bibl. nationale), Avignon (Musée Calvet), St. Maximin (Provence).

Aix	Baptisterium	Hübsch, D. altchristl. Kirchen. Karlsruhe 1858 ff. S. 106.
*Arles M	St. Trophimus-Basilika. Sarkophagsammlung des Cimetière d'Aliscamps, woselbst einst Basil. SS. Horati et Petri	Hübsch 107. Bull. 1874, 144 ff., für die Särge die betr. Monographie Le Blants cf. DAC »Arles«.
*Autun	Cömeterium	Boldetti 641. cf. DAC »Autun«.
Clermont	Cömeterium	Boldetti 640 f.
Digne	[alte Kirche]	Bull. 1872, 145.
**Lyon M	S. Irénée, Krypta (Rest der alten I.-Kirche)	Hübsch 106. Zum Cömeterium: Le Blant, Inscript. chrét. I 41.
*Marseille M	Krypta v. St. Viktor (Katakombe der hl. Martha). Zahlreiche Sarkophage	ebda. Vgl. Le Blants Hauptwerk.
Metz	Basilikenreste der Arena	
[Primuliacum]	ehedem Baptisterium	Vgl. Paulin ep. XXXII.
Regimont (b. Beziers)	Basil. SS. Vincentii, Agnetis et Eulaliae	Le Blant, Inscriptions II 454 f.
*Reims	Zwei gemalte Cubicula	Bull. 1874, 150.
Riez (Provence)	Taufkirche	Texier and Pullan pl. 10.
Salency (Salentiacum)	Saalkirche des 5. Jahrh.	von deutschen Soldaten 1917 ausgegraben.
*Toulouse	[Dom des Theodosius.] 16 Sarkophage	
Tours	[Basilika des hl. Perpetuus über dem Martinsgrab u. des hl. Nematius bei T.]	Hübsch 108. (Rekonstr.)
Uzès	Cömeterium	Bull. 1880, 87.
**Vienne M	Peterskirche. Cömeterium	Bull. 1865, 48. Boldetti 641.

[*Apte, *Bordeaux, *Bourges, *Die, *Eauze, *Nizza, *Orange, *Paris, *Rouen, *Sens.]

§ 46. **Griechenland.** Noch völlig unzureichend erforscht. Die Inseln siehe unter »Griechische Ins.« (cf. auch § 55)

Denkmäler in der Sammlung der Ἀρχαιολογίας χριστιανικῆς ἑταιρία zu Athen sowie einiges im Zentralmuseum. Inschriften im CIG IV; ein eigenes CIG christianarum bearbeiten Laurent und Clement im Auftrage der École française d'Athènes. Allgemeines: Strzygowski, Reste altchr. Kunst in Gr., RQS 1890; G. Lampakis, Mémoire sur les antiquités chrétiennes de la Grèce, Athènes 1902. N. A. Bees, Beitr. z. kirchl. Geographie Griechenlands OC 1915, 238—278.

Attika.

***Athen. M.	In der Umgebung der Stadt sind Katakomben zu vermuten. Auf der Akropolis altchristl. Skulpturen.	Die christl. Inschriften der Stadt bei C. Bayet, De titulis Atticae christ. antiquissimis, Lut. Par. 1878. Vgl. auch A. Mommsen, Athenae christianae, Leipz.

		1868 und Neroustos, Χριστιανικαὶ Ἀθῆναι. A. 1889 sowie K. Michel u. A. Struck, Die mittelbyz. Kirchen A.s, Athen Mitt. 1906, 279 ff.
	christl. Bauten im Asklepieion	Ἀρχ. Ἐφημερίς 1915, 52—71.
	Reste der Lykabettoskirche	Strzygowski a. a. O. 3—6.
Daphnion	Klosterkirche	Lampakis, Χριστιανικὴ ἀρχαιολογία τῆς μονῆς Δαφνίου. Athen 1890. Millet, Le monastère de D.
*Euböa.		
Chalkis	(*) Katakomben südl. bei der Stadt unterm Nekrotaphium.	Strzygowski a. a. O. 2.
Phokis.		
Delphi	Basilikareste	Laurent, Delphes chrétien, Bull. de corr. hell. 1900, 206—79.
Hosios Lukas	Gräber in der Umgebung	Schultz-Barnsley, Byzantine architecture in Greece I, London 1901. Wulff, Das Katholikon von H. L.. Berlin 1903.
Elis.		
Olympia	Basilika (die sog. byzantin. Kirche)	Ausführliche Publikation in der offiziellen Schrift: Olympia, von Curtius, Adler u. a. Vgl. Strzygowski a. a. O. 7—11.
Kenkri (b. Korinth)	christl. Reste	Misc. Salinas, Palermo 1907, 71 ff.
Nikopolis (Epirus)	Basilika	NB 1917, 98 f. u. 121—27.
Griechische Inseln.	Inschriften: Hiller de Gaertringen, Inscriptiones Graecae insularum maris Aegaei, fasc. I. III, 1895 ff. Allgemeines: H. Achelis, Spuren des Urchristentums auf den griech. Inseln?, Ztschr. f. d. neutestam. Wiss. 1900, 87—100.	
*Kos	Kirche zu Kardamena und im Asklepiastempel	R. Herzog, Koische Forschungen und Funde.
*Melos	Katakomben (ca. 2000 Gräber) in der Keimaschlucht beim Dorfe Trypiti; vermutlich weitere Cömeterien	L. Roß, Reisen auf den griech. Inseln, Stuttgart 1845 III, 145 ff.; Bull. de corr. hell. 1878, 347 ff. NB 1905, 309.
Pityusa (Petscha)	byzantinische Denkmäler	Ὀρλάνδου, περὶ τῆς νήσου Πέτσας. Athen 1878, 8 ff.
*Chios	Kirchen u. Klosterruinen aus jüngerer Zeit	Νικήφορου καὶ Φωτεινοῦ, Νεαμονήσια ἐν Χίῳ 1865. Vgl. Byz. Ztschr. 1896, 142.
*Samos	Kirchenruinen bei Chora, Katergou usw.	Ἀρχαῖοι ναοὶ τῆς Σάμου, ἐν Ἑρμουπ. 1867.
Leros	(*) Ruinen	
**Rhodos	Gräber u. Kirchen	Roß, Reisen nach Kos usw., Halle 1852. 64 ff.
Karpathos	jüngere Kirche (Mosaiken)	Roß, Inselreisen III 52.

***Kreta [**Knossus]		Spratt, Travels and researches in Crete, London 1865, einiges im Journal intern. d'arch. numism. 1903,115ff. u. Arch. Review 1907, 60 ff. sowie i. d. Zeitschrift Χριστιανικὴ Κρήτη, Candia 19ˑ2 ff.
**Gorthyna	Kirche	Archit. Review 1907, 60 ff.
Thasos	Ruinen	Conze, Reisen auf den Inseln des thrak. Meeres, Hannover 1860, 34.
Samothrake	Byzantinisches	Conze, u. a., Neue archäol. Untersuchungen, Wien 1880.

[*Aigina, **Kephalene, *Kerkyra, *Lemnos, *Patmos, **Thera, **Therasia.]

§ 47. **Italien** einschl. der Inseln (vgl. auch § 50). Inschriften: namentlich CIL IX—XII u. XIV, de Rossi IVR. Kaibel, Inscriptiones Graecae Siciliae et Italiae etc. 1890. Denkmäler: namentlich de Rossis RS und Bull. (NB) sowie die zahlreiche im vorhergehenden Abschnitt aufgezählte Literatur.

*Albano (Latium)	Katakomben	NB 1902, 112 ff.
	Ruinen d. konstant. Basilika	Bull. 1869, 76. 1873, 103.
Albenga (Nordit.)	Baptisterium	neuerdings restauriert.
Ancona	Reste eines Cömet.	Bull. 1876. 1879.
Anzio = *Antium (Latium)	Cömeterium sub divo?	Bull. 1878, 85 ff.
Arezzo	jüngerer Begräbnisplatz	Bull. 1882, 87 ff,
Arricia (Latium)	Hypogäum. [Kirche des hl. Eleutherius]	Bull. 1869, 80 f, 1873, 104 f.
Ascoli	Baptisterium	Schultz, Unterit. Taf. 51.
	Coemet. S. Aemidii	Armellini, gli aut. cimit. crist. 762.
Atripalda (b. Avellino)	Katakomben u. Hypogäum	Galante, il cimit. di S. Ippolito, Nap. 1893.
Aquila (Sabina)	(*) Katak. SS. mart. Amiternensium bei S. Vittorino	Boldetti 603. NB 1903, 187 ff.
Avellino (Prata)	Coemet. S. Aimatiae	Armellini 710
Baccano (Latium)	(*) Coem. S. Alexandri	Bull. 1875, 142 ff.
Bagna Cavallo	i. d. Umgebung Basilika	Bollettino d'arte 1910, 325 ff.
Baiae (Capo Miseno)	(*) Grüfte des Sosius	Boldetti 609.
*Bassano (Etrur.)	(*) Katakombe	Germano, Memorie archeol. etc., Roma 1886. Armellini, Cim. 692.
Bazzano (Sabina)	(*) Katakombe b. S. Vittorino	NB 1903, 187 ff.
Bieda (Blera)	Coem. SS. Sentiae et Vincentii	Bull. 1887, 94.
Bolsena	Katak. der hl. Christina	RQS 1888, 327 ff. CIL XI 2834—96.
Bovillo	Basilika. [In der Nähe die Bas. S. Euphemiae]	Bull. 1869, 79 f. 1873, 111.
Bracciano	Coem. S. Macarii	Armellini 652.
Bradano (b. Tarent)	(*) Grotta di S. Lucia	
*Brescia	Dom (Rundbau). S. Giulia (Grabkirche)	Hübsch 88. 97. Odorici, antichità cristiane di B. 1848 ff.
	Coemet. S. Latini	Boldetti 599.

*Brindisi	Grottenkapellen d. Umgeb., z. B. San Vito dei Normanni	Diehl, L'art. byzantin dans l'Italie méridionale, Paris 1896.
*Cagliari = Karales (Sardin.)	Cöm. bei der Kirche S. Saturnino	Notizie degli scavi 1909, 183 ff.
	Katatomben zu Bonaria	Bull. 1892, 130 ff. NB 1901, 61 ff.
	Hypog. bei Bonorva	
Canosa (Apulien)	(*)Katak. im Tal S. Sofia	CIL IX 410.
	Baptist. (Centralbau)	Mitt. d. kais. arch. Inst. (Rom) 1915, 116—28.
Capena	a. d. via Flaminia das Coem. ad Vigesimum	
*Capua	Gräber bei S. Prisco	Bull. 1884, 105 ff.
Castellamare di Stabia	Katak. (Grotta u. Nekropolis di S. Biagio)	Bull. 1879, 36 u. 118 ff. G. Cosenza, Il cimitero e la capella stabiana, Napoli 1898.
Castel S. Elia (Etrur.)	Basilika. (*) Zahlreiche Einsiedlergrotten, z. T. mit Malereien	RQS 1893, 84 ff. 1902, 243.
Castel Savelli (Sabello)	Basilika	Bull. 1873, 102.
*Catania	Hypogäum	Notizie degli scavi 1894.
Cervetri = Caere (Etrur.)	Katakomben	Bull. 1874, 84.
Chiusi	Katak. der Mustiola u. der hl. Katharina	CIL IX 2533—82. Siehe oben S. 28, 6.
Ciampino (Tusc.)	Zwei Basiliken	Bull. 1872, 88. 1873, 107.
Cimitile (b. Nola)	Katakombenreste	RS III 533.
*Civita vecchia = Centumcellae	Cömeterium	Bull. 1887, 104 ff.
Clitumnus (b. Spoleto)	Kirche degli angeli	Bull. 1871, 147.
Corneto-Tarquinia	Grabanlagen. [Basiliken S. Mariae und S. Restitutae]	Bull. 1874, 81 ff.
Ferentillo (b. Spoleto)	Cömeterium	Bull. 1880, 70.
*Florenz. M	Baptisterium	Hübsch, Taf. 18, 19. Vgl. A. Cocchi, Le chiese di Firenze, Firenze 1903.
*Fondi	[Basilika]	
Gabii	Katakombe	
Gallipoli	beim Kap Leuka altchristl. Kirche (Mosaik)	Bollettino d'arte 1907.
Gavis	an der via Salaria Gruft des S. Getulius	Armellini 543
S. Germano	quadratische Kirche?	Hübsch 48.
*Girgenti	Nekropolis Giambertone (S. Gregorio), die Frangipanigrotten sowie Einzelgräber	Notizie degli scavi 1901. 29 ff.; vgl. auch Bull. 1875, 83, V. Schultze, Katakomben 291 ff.
Grottaferrata, M (Abtei)	eh. Basilika	Bull. 1872, 111 ff.
	Umgebung:-S. Pietro in Meruli. S. Maria in Diaconia	„ „ 9.
(Lorium)	(*)Katakombe	Bull. 1875, 105.
*Lucca	Basilica Langobardorum	
	Cella de' santi	Boldetti 596.
Lucoferonia	Katakombe	Bull. 1883, 119 ff.

*Mailand. M	Sarkophagfunde. — S. Lorenzo magg. mit Annexbauten. Arch. Jahrb., Anz, 1913, 132 ff. NB 1914, 37—50. Bas. v. SS. Gervas. et Protas. (= S. Ambrogio), S. Nazario grande, S. Sepolcro, S. Nabore, La Valeria.	Hübsch 91. 97. 101. Bull. 1864, 29 ff. NB 1896. 163 ff.
	Cöm. des Paulinus, Castritianus, S. Calimerus	Boldetti 615, Armellini 673.
Manfredonia = *Sipontum	Katakomben. Basilika von Sip. (ältere Teile)	Abgesehen von der Basilika stark ruinös.
	[Hypogäum am Wege nach Mattinata]	
Manfria (Siz.)	kl. Katakomben	Notizie degli scavi 1901, 310.
Marino (Tusc.)	Bas. S. Marina in Moreni	Bull. 1872, 90 ff.
Marsala	Hypogäum	Armellini, Cimiteri 733 f.
Massa Martana (Umbrien)	Cömeterium	NB 1919, 67.
Matera (Südit.)	sog. chiese-grecche-Grotten	Diehl a. a. O.
Mazzara (Siz.)	(*)Hypogäum	
*Messina	Katak. des S. Placidus	Boldetti 624.
Monte Leone (Sabina)	(*)Katakombe	Bull. 1880, 108.
Morlupo-Leprignano	Katakombe	NB 1911, 239 f. 1912, 183.
Murano (b. Venedig)	Bas. von S. Donato (Dom)	Hübsch 95.
Narni	Hypogäum. Orator. des hl. Cassius, Grab. d. h. Juvenal	Bull. 1871, 83. RQS 1911, 61 ff.
Naro (Siz.)	Hypogäum	Bull. 1875. 83.
Nazzano	(*)Katakombe bei N.	Bull. 1883, 125 ff.
*Neapel. M	Katakomben: S. Ephebo, S. Gaudioso, S. Gennaro, S. Severo, della Vita (S. Vito)	V. Schultze, Die Kat. von St. Gennaro, Jena 1877. Ders., Katak. 304 ff. RE II 130 ff.
	S. Giovanni in fonte und S. Restituta mit wertv. Mosaiken	Galante, Guida sacra della città di N. Napoli 1873. NB 1900, 99 ff.
Nemi	(*)Katakomben bei N.	
Nepi	(*) K. der Sabinilla (SS. Ptolomaei et Romani). Grotten	Bull. 1874, 113. RQS 1893, 84 u. 1902.
*Nocera	S. Maria maggiore, Bapt.	Schultz II 218
*Nola	Baptist. [Kirche des hl. Felix]	Schultz II 204. Bull. 1871, 61. 1875, 24 ff.
Nonna Ligora (Siz.)	Hypogäum	Schultze, Katakomben 294.
*Ostia	[St. Peter u. Paul, konstantin. Basilika.] Gräber	Ciampini 139 ff.; Bull. 1864, 40. 1866, 44. NB 1910, 57 ff.
Otrant	Im Dorfe Vaste bei O. unterirdische Kapelle m. Malereien in 3 Schichten; griech. Inschriften	Diehl a. a. O.
Otricoli	Hypogäum	Bull. 1871, 83.
Padua	Cömeterium	Boldetti 597.
Paganica	Katakombe bei P.	Signorini, La diocese di Aquila p. 288.
Paliano	Cöm. bei S. Quirico	NB 1920, 40 ff.
Palestrina = *Praeneste	Gräber u. Basilika des hl. Agapitus	Marucchi, Éléments II, 410 ff.

Palermo	Katakomben	Vincenzo di Giovanni, La topographia ant. di P. II 1890, 133 ff. Vgl. Kraus RE II, 134.
Piperno (Privernum)	Coem. SS. Asterii, Iulii et Montaniani	Bull. 1878, 85 f.
*Porto	Nekropolis? Cöm. v. Capo due rami	Bull. 1868, 33 ff., 77 ff.
	Basilika des Hippolyt und St. Maria. Xenodochium des Pammachius (?)	Bull. 1866, 49. 170 ff.
Portogruaro (Julia Concordia)	Nekropolis	Bull. dell' Istituto di corrisp. arch. 1873, 58 ff. 1874. 18 ff. 1875, 104 ff. — Bull. 1873 f.
Pozzuoli (Puteoli)	(*)Katakombe S. Proculi	Boldetti 609.
*Ravenna. M	Nekropolis	Bull. 1879, 98 ff.
	Zentralbauten: Theoderichmausoleum (S. Maria rotonda), S. Giovanni in Fonte, S. M. in Cosmedin, Galla-Placidiamausol. (S. Nazaro e Celso), S. Vitale.	Hübsch 65. 29. 63. 31. 49.
	Basiliken: S. Agata, S. Apollinare in classe u. nuovo) (= S. Martino), [S. Crucis, Petriana] Ferner: Palastkapelle S. Pietro (Francesco), Giov. Batt., Giov. Ev., [Lorenzo in Classe], S. Theodoro (S. Spirito), S. Vittore	ebda 63. 59 f. 62. ebda 61. 32. 33. 63. Zusammenfassend: C. Ricci: Ravenna, Bergam. 1902. Neueres i. d. Zeitschrift Felix Ravenna 1913 ff.
Agro Ravennate	Alte Kirche im A. R.	Felix Ravenna 1914 ff.
Rignano	Katakombe S. Theodorae m. Basilika	Bull. 1880, 69 ff. 1883. 134 ff.
*Rimini	Cöm.-Basilika(?) SS. Abundii et Abundantii	Neuere Forschung. v. Baumstark. Vgl. NB 1903, 8.
	Basilikaruinen	Bull. 1864, 14 f.
Rocca antica (Sabina)	Grotte am Monte Taucia	

***Rom. Die ältesten kirchl. Regionen Roms in der Zeit bis zum 6. Jahrh. haben folgende Begrenzung: regio prima: umfaßte das Cömeterialgebiet der via Appia, Ardeatina u. Ostiensis (= teilweise reg. I, XII, XIII des Augustus); secunda: Coelius u. Forum (entspr. den Regionen II, VIII des Augustus); tertia: Esquilin u. Teil des Coelius (= III, VI d. A.); quarta: Quirinal u. Viminal (IV u. VI d. A.); quinta: entsprechend der VII (via Lata) u. teilweise IX d. A.; sexta: die IX. und Hauptregion des Augustus; septima: Trastevere (mit Vatikan).

Basiliken:

a) Cömeteriale bei Nr. 2. 15 (Sisti et Caeciliae). 18. 22. 23 (Petronillae). 26. 29. 34. 35. 45. 48. 59. 73, in weiterem Sinne auch Nr. 1. 20 (Laurentii). 44. 51. 60 des Cömeterialverzeichnisses.

b) Sonstige Basiliken aus dem Urchristentum: S. Agata in Subura, Alessio, [Anastasia sub palatio], Angelo in via Salaria, Andrea in Barbara und [A. in thermis], Apostoli, Balbina in Aventino, Bibiana fuori porta magg., Bonosa, Cecilia in Trastevere, Cesario, Clemente, IV Coronati, Cosma e Damiano, Crisogono, Croce, Eustachio, Francesca Romana,

Giorgio in Velabro, Giovanni in Calibito, Giovanni e Paolo, Giovanni a Porta Latina, Ippolito in Esquil. [Iunius Bassus], Laterano, Liberiana, Lorenzo in Lucina, Marco, Maria Annunziata, M. Antiqua, M. in Cosmedin, M. in Trastevere, Martino ai Monti, Menna, Michele in via Salaria, Nereo ed Achilleo, Nicolo in Carcere [Nicomedis], Pancrazio, Paulo ad aquas salvias, Pietro in Vincoli, Pietro e Marcellino, Prassede, Prisca, Pudenziana, Sabina, Saturnino, Silvestro in Capite und in via Salaria, Stefano a) in Agro Verano, b) del cacco. c) [maggiore], d) via Latina (Fundamente), Susanna, Urbano della Caffarella, Vincenzo ed Anastasio alle tre fontane, Vitale. — Vgl. im allgemeinen Marucchi, Éléments III.

Zentralbauten: S. Constanza (bei S. Agnes), S. Helena (Tor Pignattara), Lateranbapt., Stephanskirche (Coelius).

Gräber sub divo: vgl. RS I 93 ff. III 393 ff. und in den Atti della Pont. accad. di arch. II 41 ff. Bull., NB usw.

Cömeterien:[1]

1. S. Agnetis, via Nomentana, Eingang i. d. Basilika — Bull. u. NB. passim; Armellini. Il cim. di S. A., Roma 1880.
2. S. Alexandri ebda 10 km, Besitztum Coazzo — Bull. 1864 u. passim.
3. Anonym. ad clivum Cucumeris, ad septem palumbas; via Salaria vet., Eing. durch das Arenar von St. Hermes — Bull. 1865. 1878. 1883.

(*) 4. » ad nymphas Catabassi, via Cornelia — Boldetti 538.

(*) 5. » an der via Appia nova, links über den Bahndamm bei der Osteria del Tavolato.

6. » bei S. Onofrio, Ianiculus — NB 1898.

7. » (häretisch) via Appia antiqua, gegenüber dem Trappistenkloster — Garrucci, Tre sepolcri etc., Napoli 1852, Kaufmann, Jenseitsdenkmäler S. 207 ff.

7a. » Katak. der vigna Vasalli — NB 1916, 102.

() 8. » via Triumphalis, beim Fort des Monte Mario — Bull. 1894.

(*) 9. » bei S. Lorenzo fuori le mura, rechts vom piazzale.

() 10. » via Salaria ant. — Bull. 1894.

11a u. b. » via Latina — NB. 1903, 173 ff. 301 ff. sowie 1912, 177 ff.

() 12. S. Aproniani (Eugenia), via Latina, unter dem Besitz Santambrogio und vigna Delvecchio — Bull. 1876. 1878.

13. S. Balbinae, unweit von Nr. 15, aber näher der Stadt.

14. S. Calepodii (S. Callixt), via Aurelia ant., vigna Lamperini — Bull. 1866. 1878. 1881.

15. S. Callixti (inkl. Lucina, regio Liberiana), via Appia ant. — Bull. NB. RS passim.

() 16. S. Castuli, via Labicana, v. Casilina, zugemauert.

17. des Chresimos (häretisch), via Praenestina — Bull. 1864.

18. Comodillae (Felix u. Adauctus), via Ostiensis bzw. delle sette chiese, vigna Serafini — Bull. seit 1877 passim. NB u. RQS 1904 ff.

() 19. SS. IV coronatorum? (in comitatu), via Labicana, vigna del Grande — NB 1898.

20. S. Cyriacae (Laurentii), via Tiburtina, Eingang auf dem Zentralfriedhof bei den Gräbern Odescalchi, Annivilli, De Romanis — Bull. seit 1863 passim. NB 1895. 1897. 1899.

21. SS. Cyriaci, Largi et Smaragdi, via Ostiensis, am VII. Meilenst. — Bull. 1869. NB 1916 Mél. d'arch. et d'hist. 1916—17, 57 ff.

22. S. Damasi(?), von Nr. 14 aus der via Ardeatina zu. — NB u. RQS 1903 ff.

23. S. Domitillae (Petronillae, Nerei et Achillei), via Ardeatina bzw. delle sette chiese (Tor Marancia) — RS neue Serie Band I cf. § 17.

---

[1] Mit ( ) sind diejenigen Katakomben bezeichnet, deren genaue Erforschung besonders wünschenswert wäre.

(*)24. der beiden Felix, via Aurelia ant.
(*)25. S. Felicis (ad insalatos = infulatos?), via Portuensis rechts.
26. S. Generosae (ad sextum Philippi), via Portuensis, Hain der Arvales.
() 27. SS. Gordani et Epimachi, via Latina, unter vigna Coppa b. casale Cortoni.
28. S. Helenae (Mausoleum), via Labicana bei SS. Petri et Marcell.
29. S. Hermetis (Basillae, Proti et Hyazinti), via Salaria ant., vigna (monte Parioli) des Deutschen Kollegs — Bull. passim. NB 1895—98. 1912, 11 ff. 1916, 64 ff.
(*)30. S. Hilariae, via Salaria nova — Bull. 1873.
31. S. Hippolyti, via Tiburtina, links unter vigna Gori — Bull. passim. NB 1900.
(*)32. » (Arenar), via Appia ant., bei St. Callist.
33. Iordanorum (ad S. Alexandrum), via Salaria nova, villa Massimo — Bull. 1873.
34. SS. Marci et Marcelliani, via Ardeatina — NB u. RQS 1903 passim.
() 35. Maximi (ad S. Felicitatem), ebda, rechts kleiner Eingangsbau und links unter villa Ciampi — Bull. 1863 u. passim.
36. Monte Parioli, Katakombentrakte des 4. Jahrh.
() 37. S. Nicomedis, via Nomentana bei der Porta, villa Patrizi u. Banca generale — Bull. 1864. 1865. NB 1920, 44 f.
38. Novellae, via Salaria nova — Bull. 1873. 1877.
() 39. Nunziatella, via Ardeatina, bei dem Kirchlein nahe dem Forte Ardeatino — Bull. 1877. 1882. 1892.
(*)40. ebda, in der Umgebung 1—2 verlorene Katak. gemäß Bosio RS 283; Boldetti 552.
() 41. Octavillae (S. Pancratii), via Aurelia ant., villa Pamfili — Bull. 1881. RQS. 1898.
42. Ostrianum (bisher = ad nymphas ubi Petrus baptizaverat; siehe § 63), via Nomentana, vigna Leopardi — Bull. passim.
43. S. Pamphili, via Salaria ant., Osteria della tre Madonne — Bull. 1863. 1865. 1894. NB 1916, 63 f. 1920, 57—64.
44. S. Pauli (in praedio Lucinae), via Ostiensis, lag hinter der Apsis von St. Paul.
45. SS. Petri et Marcellini (ad duas lauros, ad Tiburtium, ad Helenam), via Labicana (v. Casilina) bei Tor Pignattara — Bull. passim NB 1913.
46. S. Pontiani (ad ursum pileatum), via Portuensis, rechts unterm Monte Verde — Bull. 1867 u. passim. NB 1917, 111—15.
47. Praetextati, via Appia ant., bei der Caffarella — Bull. passim.
48. Priscillae, via Salaria nova, Eingang links hinter dem Bivio.
() 49. SS. Processi et Martiniani, via Aurelia ant., villa Pamfili u. vigna Pellegrini — Bull. 1881. NB 1897 f.
(*)50. SS. Quarti et Quinti, via Latina — Armellini, I cimiteri crist. della via Latina, Roma 1874,
51. S. Sebastiani (ad catacumbas), via Appia ant., bei der gleichn. Basilika — Bull. passim. De Waal, Die Apostelgruft usw., Rom 1894. NB 1914—20.
(*)52. SS. Simplicii et Serviliani, via Latina — Armellini a. a. O.
53. S. Soteris, via Appia ant., Terrain des Trappistenklosters.
54. S. Theclae, via Ostiensis, Osteria del Ponticello. RQS 1899.
(*)55. Tertulliani, via Latina — Armellini a. a. O.
() 56. Thrasonis (ad S. Saturninum), via Salaria nov., villa Odescalchi — Bull. 1873. 1883
(*)57. » -arenar mit der Crypta SS. Chrysanti et Dariae, ebda.
58. S. Timothei (?), via Ostiensis, Hypog. der vigna De Merode — Bull. 1872. NB 1898.

59. S. Valentini, via Flaminia, am Abhang von monte Parioli (früher vigna Tanlongo) — Marucchi, Il cimitero e la basil. di s. V., Roma 1890.
60. Vatikan, via Cornelia (St. Peter).
(*)61. S. Zenonis (ad aquas Salvias), via Ostiensis, bei tre fontane. — Bull. 1869. 1871.
62. S. Zotici, via Labicana (v. Tuscolana), am X. Meilenst. — E. Stevenson, Il cimitero di Z. Modena 1876.

Suburbikarisch:

62a. ad decimum der via Latina RQS 1913, 151 ff. NB 1919, 87 ff.
(*)63. S. Alexandri (ad Baccanas), via Cassia, beim XX. Meilenst. — Bull. 1875, 142.
(*)64. Anonym., via Portuensis, beim »Capo due rami«.
(*)65. (S. Martinae et Priscae?), via Ostiensis, X. Meilenst.
(*)66. St. Anthimi, via Salaria, am XXIV. Meilenst. zwischen Passo di Corese u. Monte Libretti — NB 1896.
(*)67. Basilidis, via Aurelia, am XX. Meilenst.
(*)68. S. Feliculae, via Ardeatina, am VII. Meilenst. — Bull. 1877.
69. SS. Marii, Marthae, Audifacis, Abacum, am XII. Meilenst. d. via Cornelia.
69a. Anonym., via Praenestina XXXVI. Meilenst. NB 1914, 131 ff.
(*)70. S. Primitivi et soc., via Praenestina (Arenar), beim alten Gabii — Bull. 1873, 115.
() 71. SS. Primi et Feliciani, via Nomentana, ca. XV. Meilenst. Einige Spuren der kleinen Märtyrerkirche bei Mentana. — Bull. 1880. ebda (*)Cöm. zum XVI. Meilenstein.
(*)72. SS. Rufina und Secunda, via Cornelia, vom X. (»sylva candida«) bis XII. Meilenst. — Bull. 1875, 107.
() 73. S. Symphorosae et fil., via Tiburtina, IX. Meilenst. »le sette fratte« = septem fratres — Stevenson, Scoperta della basilica di S. S., Roma 1878.
() 74. SS. Tiburtii, Hyacinti et Alexandri, via Salaria, XXV. Meilenst.

Selinunt	Nekropolis	Archivio storico Siciliano, nuova serie, VII, Palermo 1883, 126 ff.
Sessa (Sipont)	(*) Katakomben. Basilika	NB 1897, 140. Di Lella, l'antica bas. crist. di S., Cassino 1901.
Soriano (Cimino)	(*) Katak. des S. Eutychius	Germano, Memorie archeologiche etc., Roma 1886.
Sorrent	Katak. aus später Zeit	Bull. 1879, 37.
Sorrina nuova	Katakomben	Bull. 1874, 85.
*Spoleto	Basiliken von S. Agostino del Crocifisso, S. Michele, S. Pietro	Bull. 1871, 116 ff.
	Gräber sub divo	ebda 49 ff., vgl. Boldetti 593 f.
Subiaco	Coem. ad aquas altas (Laurentii) bei S.	Bull. 1881, 108.
Sutri	(*) Katakombe S. Iuvenalis. S. Maria del Partu und andere Grotten	Bull. 1865, 28. Hübsch 7. RQS 1902, 244.
*Syrakus	Katakomben: S. Giovanni, Cassia, S. Lucia, »Führer« (sic!), S. Maria di Gesù.	Orsi, in den Notizie degli scavi seit 1891, sowie die § 17 erwähnten Schriften und NB 1920, 37.
	Unter den zahlreichen kleinen Hypogäen der benachbarten Küstenstriche	

	seien erwähnt diejenigen von S. Alfano, Canicattini, Chiaramonte-Gulfii S. Croce-Camerina, Granieri, Lentini, Maccari, Melilli, Modica, Noto, Pachino, Palazzolo-Acreide, Pantalica, Priolo, Ragusa sup., Rosolini, Speccaforno, Val del Molinello, Val d'Ispica	Vgl. Müller, Koimeterien n. 14 in der Realenzyklopädie f. prot. Theologie u. Kirche. 3. Aufl. X.
	byzant. Kirchen der Umgebung von Syrakus	Orsi, in der BZ VIII.
Tarent	altchr. Sanktuarium unter der Kathedrale	
	Grotte des Apollo-Helios mit byz. Malereien	Commentarius authenticus des intern. Kongresses f. chr. Archäol. zu Rom 1900. III. Sektion.
	Grotta dei santi Eremiti u. andere Grotten der Umgebung	Diehl, Mélanges d'archéol. 1891 u. L'art byzantin a. a. O.
*Terni	Katak. des hl. Valentin	Bull. 1874. 85. 94. 121.
	Gräber sub divo	Bull. 1871, 85. RQS 1889, 25.
Thardos (Sardinien)	Basilika	Bull. 1873, 129. 139.
Tivoli	Madonna della Tosse Zentralbau	Hirt, Gesch. der Baukunst II 592
Torcello	Dom	Hübsch 92
Trassaco (b. Fucinersee)	Coem. S. Casidii	Armellini 693.
Tropea (Calabrien)	Nekropolis	Bull. 1877, 85 ff. 148. NB 1900, 271.
(Tusculum)	Nekropolis [Basilika] Hypogäum v. 1910	Bull. 1872, 85 ff. 145 ff. [1873, 109.
Vallmontone	Katakombe und zahlreiche Grotten i. d. Umgebung	Bull. 1873.
Velletri	Katakombe	Bull. 1873, 107 ff.
Venedig	Basilika S. Giacometto di Rialto	Hübsch 92.
Venosa = *Venusium (Apul.)	(*) christliche Katakomben?	
*Verona	Basil. S. Lorenzo. Sarkophage in S. Giovanni in Fonte	Hübsch 91.
Vindena (Umbrien)	Grabstätten sub divo	Bull. 1871, 93.
Viterbo	Grotta di Riello	Orioli, Viterbo etc., Roma 1849, 32.
Vulci	Katakomben	Bull. 1874, 84 ff. 1887, 107.

[*Amiternum, *Ancona, *Aquila, Arpinensium civit., *Ascoli Pic., *Assisi, *Avellino, *Beneventum, *Bettona, *Bologna, *Cumae, *Faënza, *Fano, *Ferentino, *Fermo, *Forum Claudii, *Gaeta, *Hybla maior, *Imola, *Leontion, *Perugia, *Pisa, ***Puteoli, *Quintianum, *Salerno, *Siena, *Taormina, *Teano, *Terracina, *Todi, *Trani, *Tres Tabernae, *Ursinum.]

§ 48. **Kleinasien.** Zum großen Teil unerforscht. — Die Inseln siehe unter »Griech. I.«

Inschriften: CIG IV; CIL III; Le Bas-Waddington, Asie mineure III, Cumont in den Mélanges d'archéologie et d'hist. 1895, 245 ff. Allgemeines: Arundell, The seven churches of Asia, London 1828; Ramsays Werke; V. Schultze, Altchr. Denkmäler in Griechenland und

Kleinasien. Neue kirchliche Zeitschr. 1892, 880 ff. J. Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte, Kirchenaufnahmen von J. W. Crowfoot und J. J. Smirnow usw., Leipzig 1903. H. Rott und K. Michel, Kleinas. Denkmäler, Leipzig 1908.

Kilikien. V. Langlois, Inscriptions grecques etc. de la Cilicie, Paris 1854 u. ebendess. Voyage dans la C., Paris 1861. Vorl. Ber. über S. Guyers Reise in Kilikien und Lykaonien, Arch. Anzeiger 1909. cf. auch Revue arch 1906.

Korykos (Ghorgos)	große Nekropolis sub divo	L'Athenaeum français, Paris 1852 I 317. CIG IV 9163 ff.
Meriamlik	Theklaheiligtum m. Kirchen	S. Guyer. a. a. O.
Ala Kilise	Kirchenruine	S. Guyer, Ztschr. f. Gesch. d. Architektur III 192.
Ilissos (Eleussa)	Basilika und Nekropolis	Athenaeum a. a. O. 318; Revue archéol. 1878, 447.
Kan-Aladja (im Taurus)	Gräber, Klosteranlage	Revue arch. 1847, 175. Strzygowski a. a. O. 109 ff.
*Anazarbe	Nekropolis m. Felsengräbern	Athenaeum II 1186 f.

[*Adana, *Aigai, *Alexandria parva, *Epiphaneia, *Flavias, *Kastabala, *Mopsvestia, *Neronias (Irenopolis), Pompejopolis, ***Tarsos.]

Kappadokien. Über die Höhlenkirchen Strzygowski u. Rott a. a. O. sowie H. Grégoire, Rapport sur un voyage d'expl. dans le Pont et en Capp., Bull. de corr. hell. 1909, 1—170.

Azuguzel	vermutlich Felsengräber	Chantre, Mission en Cappadoce, Paris 1898, 121 ff.
Jedicapulu	Kirchenruine	Strzygowski a. a. O. 1 ff. 28 ff.
Andabalis (Andaval)	Konstantinskirche	a. a. O. 67 ff. Rott 103 ff.
Soandos	Felsenkirche u. Gräber	Hamilton, Reisen in Kleinasien etc., Leipzig 1843 II 278. Rott 123 ff.
*Komana	Tempelkirche	
Masylyk	Kirche	Strzygowski in H. Grothe, Meine Vorderasienexp. I, Leipzig 1911, CCXVIII ff.
Germe	Basilika	Rott 162 ff.
Tomarza	Kreuzbasilika	180—187.
Skupi	Kirche der 40 Märtyrer	192 ff.
Susam Bayry	Höhlenkirche	205 ff.
Gereme (b. Urgüb) u. Umgebung	Höhlenkirchen	210 ff.
Suwasa	Oktogon	250 ff.
Tscheltek	in d. Nähe die Glodankirche	258 ff.
Wiranschehr	Felsenkirchen d. Umgebung	265 ff.

[*Colonia, *Kaisareia, *Kybistra, *Melitene, *Parnassos?, »*Sadagolthina?, *Spania (Spalia), Tyana.]

Lykaonien (Isaurien). L. Duchesne, Les nécropoles chrét. d'Isaurie in Bull. de corr. hell. IV 195 ff.; A. Headlam, Ecclesiastical sites in Isauria, Suppl. I. of the hellenic society, London 1892. Strzygowski, Kleinasien, 52 ff. Vorl. Ber. der öst. Expedition, Prag 1903 sowie von S. Guyer (s. Kylikien). W. M. Ramsay u. G. L. Bell, the Thousand and one churches, London 1909.

Bin - bir - kilisse (= *Barata?)	21 Basiliken, Kuppelbauten usw.	Strzygowski a. a. O. 57 ff. sowie Ramsay-Bell a. a. O.

Isaura	Nekropolis u. Basilika	Duchesne a. a. O. Über Kirchenbauten der Umgebung vgl. Strzygowski a. a. O. 91.
Ermenek	Grabfunde	Ritter, Erdkunde X 2, 367
*Syadras (Syedra)	Kirchen	ebda 393.
*Seleukeia (Selefkeh)	Grabfeld und Felskammern	CIG 9212 ff.
Kesteli	Kirche	Headlam a. a. O.
Kyzyl Euren	Felsenkirche und Gräber	Strzygowski a. a. O. 147 ff.
Libas	Gräber	Langlois, Inscriptions 50 ff.
*Claudiopolis (Mout)	isolierte Gräber um Basiliken	und Voyage 188.
Zenonopolis	Inschr. des hl. Sokrates.	Analecta Boll. XXXII, 461

[*Alistra, *Antiocheia, *Diokaisareia?, *Huasades, *Humanades (Umanda), *Koropissos, *Laranda, *Metropolis, *Panemon Teichos, *Pappe.]

Pisidien.

Termessos	Grabkammern	K. Lanckoronski, Städte Pamphiliens u. Pisidiens, Wien 1892 II, 35.
Kara Bunar	Felsheiligtum	NB 1915, 80.
***Antiocheia	Kirche	Ritter a. a. O. 470
***Derbe	Rundkirche	Hübsch 83.
***Ikonion	Menaskloster	Ramsay, Journal of hell. studies 1918, 165 f.

[*Baris, *Kalyptis?, ***Lystra, **Philomelion, *Seleukeia, *Kasada.]

Pamphilien.

*Side	Basilikenreste	Lanckoronski a. a. O. I 132 f. Rott 63 ff. NB 1915, 80.
Sagalassos	Basilikentrümmer	ebda II 131 u. 150 f. Rott 14 ff.
Döschembe	Basiliken unterhalb D.	Rott 26 f.
Kremna	zwei Basiliken	Lanckoronski 161. 169 ff.
Adalia (*Attaleia)	Basilika m. Resten v. Fresken (Moschee Dschumanüm Dschâmisi)	ebda I 26 f. und Strzygowski a. a. O. 168. Rott 31 ff.
Selge (Sürück)	byz. Kirchenruinen. Gräber?	Monatsber. d. Kgl. pr. Ak. 1875, 136.
***Perge	zwei Basiliken. Auf der Akropolis byzantin. Cella	Lanckoronski I 46. Rott 46 ff.
*Aspendos	Basilikentrümmer	ebda I 96 ff.
*Seleukeia	Kirchenruine	Rott 65 ff.

[*Magydos, *Maximinianopolis, *Syarba.]

Lykien.

*Arykanda	im Stadium die berühmte Inschrift betr. die letzte Verfolgung	Mommsen, in den Archäol.-epigr. Mittlg. aus Österreich 1893, 93 f. — RQS 1893, 291 ff. HAE 312–17.
Dere Aghzy	Kreuzkuppelkirche, Oktogon	Strzygowski a. a. O. 132. Rott 300 ff.
Seraidjik[1]	Kirchenruine	Spratt u. Forbes. Travels in Lycia I 202.
Acalissus	»	I 167.
Idebessos	»	I 169.
*Olympos	Kirchenruine	Benndorf, Reisen in Lykien 140 f.
Kekowa	»	Ritter, Kleinasien I 1087.

[1] Die folgenden Orte auf der Route Adalia-Myra.

Jalibai	Kirchenruine	ebda II 1093.
Phellus	»	ebda II 1124.
Bazyrgiankoi	»	Spratt u. Forbes I 57.
*Patara	»	Ritter l. c. 1061.
Pydna	»	Spratt u, Forbes I 17.
Pinara	»	ebda I 10.
Xanthus	Kloster u. Kirchenruine	ebda I 50.
Sidyma (nebst Hafenort Kalabatia)	Kirchenruine	Benndorf u. Niemann 78 ff.
*Myra	Basilika	Hübsch a. a. O. 81. Rott 66 ff.
Cassabathal	Kirche und 2 achtekige Kapellen	ebda.
	Grabkammern mit Malerei	Ch. Fellows, Ausflug nach Kleinasien, Leipzig 1853, 285.
Aladja-Dagh	Basilika mit Baptisterium	Petersen u. v. Luschan, Reisen in Lykien, Wien 1889, 38 f. Rott 318 f.
Aphrodisias	Grabfeld und Kirche	Fellows a. a. O. 197.
Kiöidjigez-Liman	Kirche	ebda 125.
Assar Ony	Zentralbau	Rott 76.
*Gagae	Kirchenruine	ebda 77 f.
Rhodiapolis	»	ebda 78 f.
Alaja	»	ebda 79 f.
	[*Perdikia?]	
Karien.		
*Aphrodisias	in den Venustempel eingebaute Kirche.	
	[*Antiocheia, *Apollonias, Kibyra, **Tralles.]	
Lydien.		
***Sardes ***Philadelphia ***Thyatira	Kirchenruinen und Gräber (In Sardes Grabungen der Amerikaner).	Fellows a. a. O. passim.
	[*Anaia, *Bagis, *Hypaipa, *Kareina (b. Smyrna?), *Skilandos.]	
Mysien.		
***Pergamon	Kirchenruinen	Ch. Texier, Description de l'Asie mineure, Paris 1839 ff. II Taf. 116—119. Neueste Aufnahmen von Dörpfeld.
	[*Ancyra ferrea, *Aurelianopolis?, **Parion.]	
Phrygien.	Ramsay, The cities and bishoprics of Phrygia I, Oxford 1895 ff. Byz. Zeitschr. 1910, 97 ff.	
**Eumeneia	(*)Cömeterium bei E.	Cavedoni, Opuscoli relig. e lett. di Modena 1860, 176 — Bull. 1864, 32.
**Hieropolis (im Tal des Glaukos)	Fundort der Aberkiosstele	
***Hierapolis	Basiliken, Gräber	V. Schultze, Aus H. in Ph., i. Chr. Kunstbl. 1892, 145 ff.
Heliopolis	konstantinische Basiliken	Ciampini, De aedificiis Constantini Magni, Roma 1693, 178.
**Apameia (Kibotos)	Kirche der Akropolis (Noemünzen)	siehe § 128.
Böz-üyük	Ruinen	Humann-Puschstein a. a. O. 14.

[*Akmoneia, *Amorion?, *Apameia, **Ardabau, (Kardaba)?, *Azani, *Bruzos, *Dorylaion, *Eukarpeia, *Grimenothyrai (Trajanopolis), ***Kolossai, **Kumanai, *Kyzikos, *Lampe (Distrikt der Siblianoi), ***Laodikaia, *Lunda, Metropolis, *Motella (Hyrgalischer Distrikt), *Moxiane (Distrikt), **Ortros, **Pepuza, *Plaundos?, *Prymnessos?, *Sanaos (Valentia), *Sebaste, *Stektorion, *Synnada, *Themisonion?, *Tiberiopolis?, **Tymion (Dumanli).]

Bithynien.	F. W. Hasluck, Bithynica, Annual of the brit. school at Athens 1907. Über die Lage der bith. Bistümer cf. J. Sölch, Klio 1911, 393 ff.	
Isnik (*Nikaia)	Koimesiskirche	O. Wulff, Die Architektur u. d. Mosaiken d. Kirche zu Mar.-Himmelf., in den Viz. Vrem. 1900, 315, sowie Die Koimesiskirche in N., Straßb. 1903. Vgl. auch Byz. Ztschr. I 1.
**Nikomedeia	[konstant. Salvatorkirche]	Ciampini a. a. O. 178.
Ilandschirbair	auf dem I. Ruinen einer Kreuzkuppelkirche	
*Brussa (Prusa) M	Eliasrotunde	Texier and Pullan 169, Bull. de corr. hell. 909, 245 ff.
Olymp	spärl. Klosterruinen	

[Nach Plinius in Pontus und Bithynien mehrere ***Gemeinden. *Adriani, *Apollonias, *Chalkedon, *Drepane (Heliopolis), *Kaisareia, *Kios, *Prusa (ein zweites).]

Pontus.	F. et E. Cumont, Studia Pontica, Bruxelles 1906.	
*Trapezunt	Sophienkirche [Baptist.]	a. a. O. 190.
	In Moscheen verwandelte Kirchen von S. Sophia, S. Baptist, S. Eugenios, Panagia Chrysokephalos	Izvestija der kais. russ. Ak. 1916, 1464 ff. u. 1667 ff.
*Neokaisareia	Oktogonbau	Hübsch a. a. O. 44.
*Nikopolis	Kirchenruinen	Cumont II 298 ff.
Satala	»	ebda 343 ff.

[*Amasia, *Komana, *Sebasteia.]

Paphlagonien.

[**Amastris, *Gangra, *Ionopolis, *Pompejiopolis, **Sinope.]

Galatien.		
**Ankyra	Klemenskirche	Hübsch a. a. O. 81.
Jürme (Germe?)	Basilika	Humann-Puchstein a. a. O. 32.
*Tavion	Ruinen	
Ütschajak	Doppelkirche	Strzygowski a. a. O. 32 ff.

[*Gadamana (Ekdaumana), *Juliopolis, *Kinna?, *Malos.]

Jonien und Äolien.		
Gül-bagtsche (bei Vurla-Klazomenai)	Basilikenreste	Byzant. Ztschr. X 568—73.
***Smyrna	Polykarpgruft	J. B. de S. Lazaro, S. P. et son tombeau sur le Pagus, Constantinop. 1911. Bull. de la soc. arch. XX 80—93.
***Ephesos	Unter den Inschriften die m. d. Abgarkorrespondenz.	Allgem.: Forschungnn in E. veröff. vom öst. arch. Institut, Wien 1905 ff.
	Hypogäum (christlich?)	J. T. Wood, Discoveries at E., Lond. 1877, 12 ff.

	Doppelkirche	Hübsch a. a. O. 82. Jahreshefte des öst. arch. Inst. 1907, 74 f.
	(*)Johanniskirche	Procop. V. 1. Strzygowski a. a. O. 140 ff.
	sog. Lukasgrab (Rundbau)	P. A. Dutau, un prétendu tombeau de St. L., Paris 1882.
	»Gefängnis des Paulus«	Abhdlg. der Kgl. preuß. Ak. d. WW. 1872, 40 ff.
*Milet	altchr. u. frühbyz. Kirchenruinen	Th. Wiegand, Milet, Ergebnisse der Ausgrabungen seit 1899 Bd. I u. II.
Latmosgebirge	Styloskloster u. andere	Ebenda Bd. III.
Assos (Troas)	Ruinen.	
	[*Ilion, **Magnesia, ***Troas.]	
§ 49. **Maltagruppe.**	Katakomben: L'Abazia, S. Agata, S. Cataldo, S. Maria della grotta, S. M. della virtù, S. Paolo, S. Venera Zahlreiche Hypogäen	Bull. 1872, 90 ff. Publikationen von Caruana s. bei A. Mayr, Die altchristl. Begräbnisstätten auf Malta. RQS. 1901. E. Becker, Malta Sotterranea, Straßb. 1913.
§ 50. **Österreich-Ungarn** (nebst den ehedem österr. Gebieten).	Inschriften CIL III; eine Sammlung der altchr. Inschr. fehlt noch, diejenigen Illyriens (Dalmatien, Kroatien, Slavonien) bearbeitet Dr. Jelić-Spalato. — Vieles in den öffentl. u. privaten Sammlungen von Wien, Triest, Aquileja, Zara, Spalato. Für Dalmatien, Istrien usw. G. Kowalczyk, Denkmäler der Kunst in D., Berlin 1909; sowie W. Gerber, Altchr. Kultbauten Istriens u. Dalmatiens, Dresden 1912.	
*Aquileja. M	Baptisterium, altchristliche Basilika	Majonica, Wegweiser durch das k. k. Staatsmuseum, Aq. 1884. Swoboda usw., Der Dom zu A., Wien 1906. NB 1910 ff. Gerber a. a. O. 17 ff. DAC. s. v.
Arbe	S. Giov. Battista	Gerber a. a. O. 87.
Binnen-Norikum	Reste von fünf Kirchen	R. Egger, Frühchristl. Kirchenbauten im südl. Norikum, Wien 1916.
Boyole b. Dignano	Basilika	Gerber 73.
Brac (dalm. Insel)	altchr. Reste	Bull. di storia ed arch. Dalm. 1909, 37 ff.
Brioni	Kirche in Val Madonna	Gerber 68 ff.
Carnuntum	altchr. Reste	Th. Deimel, Christl. Römerfunde in C., Wien 1911.
Cilli (Celeja)	Basilika	Mitt. der k. k. Zentralkommission 1898.
Crikvine (Dalm.)	Cömeterium	Bull. dalm. a. a. O. 31 ff.
Due Castelli	Bas. S. Sofia	Gerber 76 ff.
Fünfkirchen (Ungarn)	Grabkammern mit Malereien	Bull. 1874, 150 ff.; Mitteilungen der k. k. Zentralkommission 1873, 57—63.
Galesano	Basilika u. Kap.	Gerber 79 f.
Grado	S. Eufemia (Dom) S. M. delle gracie	» 25—33.

Koljane (Dalm.)	Basilikenreste jüngerer Zeit	Verhandlungen des röm. Archäologen - Kongresses 1900, III. Sekt.
S. Lorenzo	Basilika	Gerber 53 ff.
Manastirine (Salona-*Spalato). M	Cömeterium der lex sancta christiana	vgl. die Jahrgänge des Bullettino di storia ed arch. dalmata seit 1878 u. im allgemeinen den offiziellen Guida di Spalato, Zara 1894, sowie Gerber, Unters. u. Rekonstr. a. altchr. Kultbauten zu Salona, Dresden 1911.
Marusinac	Nekropolis	
Mitrovitz = *Sirmium (Slavonien)	Nekropolis	Bull. 1884 f., 141 ff.; Ephemeris Salonitana I 5 ff.
Muc (Andetrium)	altchr. Reste	Bull. dalm. a. a. O. 90 ff.
Nesaktium	Basilika	Gerber 66 f.
Parenzo (Istrien)	Basiliken u. Bapt.	Amoroso, Le basiliche cristiane di P., Parenzo 1891. — W. A. Neumann, Der Dom von P., Wien 1902.
Ossero	altchr. Anlagen	Gerber 82 f.
Pola	Cömeterium usw.	Bull. 1874, 134. A. Guirs, Die frühchristl. Denkmäler in P. (Jahrb. d.k.k. Zentralk. f. Kunst usw.)., Wien 1906, 229—56, Gerber 56 ff.
Ragusa	Cömeterium	Armellini, Gli ant. cim. crist. 728.
Salona s. Manastirine		
Salzburg	Coem. S. Maximiani	
Samagher (Scoglio di S. Catharina)	Bas. S. Hermagoras	Gerber 80 f.
Slano	Nekropolis	NB 1901, 195 ff.
Triest	Basilika S. Giusto (Dom)	Hübsch, t. XXVII, Gerber 7.
Zara	S. Donato (Zentralbau) u. a.	Gerber 97—116.
Bosnien u. Herzegowina.		
Borasi	Kapelle im Trebizatale	Ciro Truhelka, Die christl. Denkmäler Bosniens und der Herzegowina, RQS 1895, 97 ff.
Dabravina (Bez. Visoko)	Basilika	ebda.
Gornji Turbe (Bez. Travnik)	Basilika	ebda.
Jajce	Felsenkirche (ursprüngl. altchr. Grabkirche?)	ebda.
Mali Moschunji	Ruine eines jüngeren Kirchenbaues im Laschvatal.	ebda.
Schipovo (Gebiet des alten Saritte)	Mausoleum an der Pliva	ebda.
Stolaz = Dallunto	Kapelle a.d. Vidoschtakquelle	ebda.
Zenika	Basilika	ebda.

[*Cibalis, *Dorostorum, *Marcianopolis, *Pettau, *Sabaria, *Sardica, *Scarabantia, *Singidunum, *Siscia.]

§ 51. **Palästina.** Zum kleinsten Teil erforscht. Das Land besitzt zahlreiche Basilikenreste aus dem Mittelalter.

Inschriften: CIG IV. Seit 1892 in der zu Paris erscheinenden Revue biblique. Zerstreut auch in den bekannten Palästinazeitschriften, die für die allgemeine Denkmalkunde des Landes in Betracht kommen: Palestine Exploration Fund, Ld. 1873 ff.; Ztschr. d. DPV, Leipzig 1878 ff., die amerikanische Palestine Exploration Society, die russische Parvoslavnyi Palestinskij Sbornik u. a. M. de Vogüé, Les églises de la terre Sainte, Paris 1860. Überblick über Forschungen, Museen u. Lit.: P. Thomsen, Compendium d. paläst. Altertumsk., Tübingen 1913 u. Die Palästina-Literatur I—III (= Lit. der J. 1895—1914), Leipzig 1908—16.

Abu Gôsch	Basilika(*)	
Amwâs-Nikopolis •	Basilika	RevueBiblique XII 571—599.
Beit Gibrîn = *Eleutheropolis	Höhlengraffiti	Commentarius authenticus des intern. Kongresses f. chr. Arch. zu Rom. III. Sekt.
*Bethlehem	Gräber. Geburtskirche	Ciampini 150. Bull. 1872, 139.
Bir-es-Seba (Beerseba)	Basilikareste bei Chan Iunus	Pal. Expl. F. 1917, 150.
Dêr el-Musallabe	Kreuzkloster (*)	
Dêr Mar Juhanna	Johanneskloster b. Gilgal(*)	
Djebel Karantel (b. Jericho)	Einsiedeleien (*)	
Djeras = *Gerasa	vier Basiliken	Ztschr. d. DPV 1903, 109—177.
El-Kusēfe	Kirchenruinen	Mitteilungen u. Nachrichten d. DPV. 1895, 37 ff.
*Emmaus	Kirchenruinen	
Es-Salt	Mausoleum	Ztschr. d. DPV 1895, 69 ff.
*Garizim	Fundamente der alten Kirche	
*Gaza	Basilika. Sergiuskirche	Hübsch 84. 86.
Haifa	Grabkammern	Ztschr. d. DPV 1890, 175 ff.
Hebron	Cömet. (Patriarchengrab)	Ztschr. d. DPV 1894, 238 ff.
	Abraham-Moschee(Basilika)	Johann Georg v. Sachsen, in der Intern. Wochenschrift 1911.
*Jericho	[Kirche der Gottesgebärerin u. Xenodocheion]	de Vogüé a. a. O.
***Jerusalem	Grabkirche	cf. H. Vincent. Jérusalem antique, Paris 1912 ff. Strzygowski, Orient oder Rom u. A. Baumstark OC 1905. Vgl. § 84.
	Marienkirche (Mesdjid el Aksa)	
	Reste von S. M. minor (Erlöserkirche)	
	[Auffahrtskirche]. Dormitio B. M. V. etc.	
	Eleonakirche	Revue biblique 1911.
	Katakomben auf dem Ölberg	Ztschr. d. DPV 1889, 195 ff.
	Nekropolis am Damaskustor	neueste Funde.
	Felsengräber im Wadi er Rababi	Palestine expl. Fund 1901.
	»Prophetengräber« u. andere christl. Anlag. d. Umgebung	Revue bibl. X 72—88 und passim.

	Orpheusmosaik	ebda 436 ff. X 100 ff. NB 1902, 27 ff. sowie Ztschr. d. DPV 1902, 139 ff.
	Gräber u. Basilika von St. Stephan	Revue bibl. passim.
	Baptisterium? der Johanniskapelle	Ztsch. d. DPV 1894, 54.
Karmel	(*) Einsiedlerhöhlen	
Kefr Kenna = Kana	Mosaikboden einer konstantin (?) Kirche	Palest. Expl. Fund 1901, 374 ff. 1902, 132 ff.
Madaba	zwölf altchristl. Sanktuarien, Mosaikböden usw.	NB 1901, 145 ff. Revue bibl. passim. Auch A. Jacoby, Das Mosaik von M., Leipz. 1902. HAE 427—44.
Mambrethal	[konstant. Basilika]	Ciampini 163.
Mar Saba	Laura des hl. Euthymius	sehr wenig alte Reste.
***Nazareth	Krypta mit Gräbern [gr. Basilika]	NB a. a. O.
Nebi Samoil	[Kloster des hl. Samuel]	
Petra	Felskammern m. Altarnischen	
Rotes Meer	(*) zahlreiche Klöster	Publikation demnächst durch das Comité de conservation des monuments de l'art arabe.
*Sebaste	Moschee = Johanneskirche. [Basilika]	
Sû Mâzen (Συκομάζων)	Reste der Bischofsstadt	Palestine Exploration Fund 1902, 262.
Tabor	[drei Hüttenkirchen]	
Taïbeh = Ephrata	St. Georgsbasilika	Atti del II° Congr. 191.
Tell-Hûm (Kapharnaum?)	christl. Kirche?	

[Aila, *Anea, *Anim, *Askalon, *Aulana, *Azotos, *Batanaea b. Caesarea, *Bethabara, ***Caesarea, *Gadava, *Iamnia, ***Ioppe, *Kapitolias, ***Lydda, *Maximinianopolis, *Sabulon, ***Samaria, *Skythopolis, *Phaeno.]

§ 51 a. **Rumänien.** Inschriften: V. Parvan, Contributii epigrafice la storia crestinismului daco-roman, Bukarest 1911. Allgemeines: R. Netzhammer, Die christl. Altertümer der Dobrudscha, Bukarest 1918. Material im Museum von Bukarest.

Constanza (*Tomis)	Basilikenreste Grabkammern	Netzhammer a. a. O. 75 ff.
Mangalia (Kallatis)	Basilikenanlage	ebda 169 ff.
Adamklissi (Tropaeum)	drei Basiliken Baptisterium Coemeterialcella	ebda 182 ff.
*Axiopolis	Grabkirche, Basilikenreste mit Baptisterium	ebda 123 f.
Troesmis	Reste dreier Basiliken	ebda 134 ff.
Ulmetum	Basilikenreste (?)	ebda 152.
Cavaclar	Ruinen einer altchristl. Stadt(?)	

§ 52. **Rußland.** Denkmäler: im Museum der Eremitage zu St. Petersburg (Sammlung Basilewski usw.), weniges in Moskau und Kertsch sowie in Privatsammlungen (Swenigorodskoi).

Kertsch. M	Unter ca. 2000 Grabkammern am Mithridatesberge eine christliche u. wenige Einzelgräber	J. Kulakowsky. RQS 1894, 13 ff. 324 ff.
Sebastopol. M	Basilikenruinen	Academy 1879, 292.
Chersonnes	Basilika	Jahrb. d. kais. deutsch. arch. I. 1908, Beibl. 175.

§ 53. **Spanien.** Ungenügend erforscht. Über Inschriften u. Grabanlagen: E. Hübner, Inscriptiones Hispaniae christ., Berol. 1871 mit Supplem. Berol. 1900.

Arcona (Alba Urgavonensis)	[Cömeterium]	Boldetti 635.
Begastri	[Basilika]	Guerra, Deitania y su catédral episcopal de B., Madrid 1879.
*Elvira	[Cömeterium]	Boldetti.
*Gerona	Gräber (Sarkophagfunde)	vgl. Hübner.
Lagos	Gräben (Sarkophagfunde)	Sarkophage im Museum zu Madrid.
Loja	Reste einer Basilika	Bull. 1878, 37 ff.
*Saragossa	nach Boldetti: Cömeterium der innumerabiles martyres. Grabmäler d. Cripta de Santa Engracia.	Atti del II° Congresso di arch. crist., Roma 1902, 79 ff.
*Sevilla	Cömeterium	ebda.
Valencia	Gräber (Mosaiken)	Atti del II° Congr., Rom.

[*Acinippo, *Ajune, *Andujar, *Astigi, *Astorga, *Barbe, Barcelona, *Baza, *Cabra, *Calagurris, *Calahorra, *Carthagena, *Carula, *Caylone, *Complutum, *Cordova, *Drona 3, *Epagro, *Fibularia, *Guadix, *Italica?, *Laurum, *Leon, *Lorca, *S. Lucar la mayor, *Malaga, *Martos, *Mentesa (südl. v. Jaën), *Merida *Montemayor, *Montoro, *Ossigi, *Ossonoba, *Ossuna, *Segalvinia, *Talavera?, *Tarragona, *Teva, *Toledo, *Urci, *Vera.]

§ 54. **Syrien, Phönizien u. Mesopotamien** usw. Mit Ausnahme eines Teiles von Zentralsyrien noch wenig erforscht. Inschriften: CIG IV. Waddington, Inscriptions grecques et lat. de la Syrie, Paris 1870. Allgemeines: M. de Vogüé, La Syrie centrale, Paris 1865—78. Chapot, Antiquité de la Syrie du Nord (Bull. du corresp. hell. 1902, 161 ff.). Publ. of an Amer. archaeol. exped. to Syria, NewYork 1904 ff. Amidawerk cf. § 23. C. Preusser, Nordmesop. Baudenkm. altchristl. u. islam. Zeit, Leipzig 1911. Sarre-Herzfeld, Archäolog. Reise im Euphrat- u. Tigrisgebiet, 3 Bde, Berl. 1911 ff. G. L. Bell, Churches and monasteries of the Tûr Abdîn, Heidelb. 1913.

Abû-Hânâjâ	(*) Basilikenreste	E. Sachau, Reise in Syrien u. Mesop., Leipzig 1883, 134.
Aleppo	Kuppelbasilika	S. Guyer, La Madrasa Al-Halâwiyya, Bull. de l'inst. franc. d'arch. orient. XI 217—31.
	Rundbau des Simeon Stylites	Pococke, Beschreibung des Morgenlandes, II 247, Amer. Exped. Bd II.
***Antiocheia	[templum aureum]	Ciampini, De aed. Const. M. 178. DAC s. v.
	Felsenkirche S. Petri	
	Ruine des Paulsklosters	
	(*) Cömeterium	Boldetti 620.

Baalbek (Heliopolis)	[Basiliken]	Texier 189. Ausgrabungen von O. Puchstein usw.
Baetocaece	Kuppelbasilika	Strzygowski, Kleinasien 162 f.
***Damaskus	Johannesbasilika (Omajadenmoschee)	Saladin, Art Musulman 164 ff.
Dana-Euphratesia	Basilika	
Kasr ibn Wardân	Kuppelbasilika	Strzygowski, Kleinas. 121 ff.
Khawwârîn	Basilika	Sachau 54.
Kyrk Maghara (b. Aleppo)	Klosterruine u. Gräber.	OC 1920, 20.
Kottîne	Ruinenstätte Abî ʿa	Sachau 54.
Liftāja	Ruinen	Ztschr. des DPV 1893, 171 ff.
*Neocaesarea	[Kirche.] Oktogonbau.	Hübsch 44.
Perasch	byz. Kirche	K. Humann u. O. Puchstein. Reisen in Kleinasien und Nordsyrien, Berlin 1890, 206.
Saibidj	(*) Ruinen. Basilikenreste	ebda 187.
*Samosata	(*) Ruinen	Humann u. Puchstein 183.
***Tyrus	Kirche [Basilika des Paulinus]	Hübsch 75 f.
Zébed	Basiliken (Martyrion des hl. Sergius)	Sachau 124.

Zentralsyrien. Die Architekturmonumente des nördl. Teiles von Zentralsyrien, nam. des Djebel Haurân behandelt Bd II der Publications of an American expedition.

Babisca	Ruinen	Amer. exp. II.
Babuda	Landkirche	de Vogüé a. a. O. 102.
Baqisha	Ruinen	Amer. exped. II.
Baquza	Kirche u. Privatbauten	de Vogüé 132 u. Amer. exped. II. 140.
Behio	Basilika, Kelterei	
*Bosra-Bostra	Kathedrale = Kuppelbau mit alten Teilen	de Vogüé 63 ff. Ruinen d Umgebung, namentlich Basiliken zu Um el-Dshimal, vgl. Zschr. d. DPV 1897, 145 ff.
Chaqqa	Klosterbau mit Basilika	de Vogüé 58.
Dana	Nekropolis	106 f.
Dêr Darin	Klosterruinen	
Dêr Sambil	Nekropolis	108 f.
Dêr Sem'an	Xenodochium usw.	128 f. cf. Joh. Georg von Sachsen RQS 1911, 160 ff.
Dêr Seta	Kirche und Privatbauten, Baptisterium	131 f.
Djebel el arbaïn	Bergland der 40 Märtyrer s. El Barah u. a.	
Djize	Basilika u. Ruinen	Ztschr. des DPV 1897, 133 ff.
El Barah	altchristl. Stadt, Kirchen, Klosteranlagen, Gräber	de Vogüé 100. 106 ff. Sachau a. a. O. 86 ff.
Erfedi	Häuserruinen	
Ezrah	jüngerer Spitzkuppelbau (Oktogon)	de Vogüé 61 f.
Harab es-Schems	Kirchenreste	Joh. Georg v. Sachsen RQS 1911, 72 ff.
Kalat Sem'an	Kirche u. Kloster des S. Symeon Stylit., Baptist. usw.	de Vogüé 141 ff. Amer. exp.
Kalat Dchidar	Stadtreste in der Nähe	
Kalb-Luzeh	Pfeilerbasilika	de Vogüé 135 ff.

Kefr-Kile	Basilika	134.
Kefr-Lata	Nekropolis	
Kennapuat=Kanatha	Basiliken (dar. sp. ein Palast)?	59 f.
Kherbet-el-Beïda	Kapelle?	70.
Kherbet-Hoss (und Hass)	altchr. Stadt, Basiliken, Nekropolis	100. 103 ff. 110.
Kokanâja	Kapelle u. Häuser	
Mudjeleia	altchr. Stadt, Kirche, polygones Bapt., Gräber	101. 112.
Muraret Zâter	Einsiedlerhöhle	
Musmieh = Phaena	Kirche (antikes Prätorium)	45 f.
Ruwêha	Pfeilerbasilika, Gräber	102. 113.
Serdjilla	altchr. Stadt, Nekropolis	111.
Sueideh	Basilika	60.
Tafkha	Basilika	67.
Tefile	Kirchenreste	
Turmanin	Kirche (zerst.) u. Xenodoch.	138 f.
Umm id-dschemel	altchr. Stadt m. zahlr. Kirchen	

(Amerik. Expedition III.)

Mesopotamien.

bei Alkosch	jakob. Matthäuskloster chaldäisch. Hormuzkloster	Bell 15 ff.
*Amida (Diabekir)	Kirchen	Strzygowski, Amida, Bell 36 ff.
	Thomaskathedrale	Guyer, im Rep. f. Kunstwiss. 38, 193—237.
Bireschik (*Zeugma)	Cöm. am Wege nach Aintâb	
Dara (*Anastasiopolis)	Grabkammern	Sachau 396. Sarre-Herzfeld a. a. O. Preusser a. a. O. 44 ff.
Dehôk Dâgh	Konvente	Preusser 19 ff.
Dêr el Amr	Kirche	Preusser 31 ff.
Diabekir s. Amida.		
**Edessa (Urfa)	Kirchen. Höhlen- und Felsgräber in der Umgebung. Grab des hl. Ephrem. Im Nimrûd Dagh Ruinen des Jakobsklosters	Sachau 201 ff.; Ztschr. d. deutsch. morgenländisch. Gesellschaft 1882, 142 ff. A. Baumstark, Vorjustinian. kirchl. Bauten in E., OC 1904, 164—183.
Hakh	Marienkirche, Basilika	Bell 30 ff.
Harrân (*Karrae)	Basilika	Sachau 219 ff.
	Christl. Ruinen zwischen H. u. Euphrat	
Karakos	fünf Kirchen, Ruine Dêr Makortai	Preusser 13 f.
Kefr Zeh	Mar Azaziel	Bell 19 ff.
Kerkuk	Mar Tahmazgerd u. Muttergotteskirche (Moschee)	Bell 44 ff.
Maipherkat (Martyropolis)	Basil. des 4. Jahrh. Kuppelbas. des 6. Jahrh.	Amidawerk Bell 32 ff. sowie i. d. Zeitschr. f. Gesch. d. Architektur, Beiheft 9, Heidelb. 1910, 61—112.
Midjat	Mar Philoxenos	Bell 21 ff.
	in der Nähe: Mar Ibrahim	Preusser 34, Bell 12 ff.
	ferner: Mar Ubil, Mar Malka	Bell 12 ff.
Mosul	Konvente der Umgebung	Preusser 3 ff.
*Nisibis = Nesibin	Dêr Mar Jakûb	Preusser 40 ff., Bell 40 ff.
Resâpha (Sergiopolis)	Kirche u. Martyrion	Sarre-Herzfeld a. a. O.

Salah	Mar Jakub	Bell 15 ff., Preusser 35 ff.
Tur Abdîn	das monastische Zentrum Mesopotamiens. Zahlreiche Klöster im Gebirge.	G. L. Bell im Amidawerk sowie im obengen. Werk.
Urfa s. Edessa.		
Wiran-schehir (Kommagene)	Nekropolis u. Kirche	Humann 403 ff.; vgl. auch The Journal of the r. geogr. society X, London 1841, 522 ff. Strzygowski, Kleinasien 96 ff. Preusser 57 f.

[*Abila, *Alassus, *Antaradus, *Apameia, *Arbela, *Arbokadama, *Arethusa, *Balaneae, *Beritana (Arabien)?, ***Beroea, *Berytus, *Byblus?, *Diodoris, *Dionysias (Arabien), *Doliche, *Emesa (und Umgebung), *Epiphaneia, *Esbus (Arabien), *Gabala (Gabba), *Gabula, *Germanicia, *Gindarus, *Harbat Glal, *Hierapolis, *Kerkuk (Kerkha), *Kerioth (Kurejat? Arabien), *Kyrrus, *Laodikeia, *Larisa, *Lasom, *Makedonopolis, *Orthosia?, *Palmyra, *Paneas (Caesarea Philippi), ***Pella, *Persa (Perra), *Philadelphia (Arabien), *Raphanaeae, *Resaina, *Rhossos, *Seleukeia (Coelesyrien), *Seleukeia (Ktesiphon), *Shagerd (Persien), *Sidabolis?, ***Sidon, *Sodom, *Tripolis, *Thelsea (bei Damaskus), *Zanaatha? (Arabien).]

§ 55. **Türkei** (europäisch, politisch z. T. zu § 46).
cf. auch §§ 38. 42. 46 (Inseln) 48. 51. 54.

*Byzanz. M	CIL III. CIG IV. Altertümer im Museum des Tschinli-Kiöschk im alten Serail. Catalogue des sculptures grecques rom. et byz. dans les musées impér. Ottom., Cpl 1912 ff. Allgemeines: Salzenberg, Altchristl. Baudenkmale Konstantinopels, Berlin 1854; Pulgher, Les anciennes églises byz. de C., Wien 1878 ff., A. v. Millingen, Byzantine churches in C., London 1912 DAC »Byzance«.	
	Hagia Sophia (Mosaiken usw.)	W. R. Lethaby-H. Swainson, The church of Sancta Sophia, London 1894 C Diehl, Manuel d'art byz., passim.
	Irenenkirche	W. S. George, the church of S. I., London 1912.
	Kirche des hl. Sergius und Bacchus (Kütschük Aja Sophia)	Diehl, passim.
	Reste eines Cömeteriums zu Pera	Athen. Mitteilungen 1908, 145 ff.

[Basiliken u. Kirchen z. T. mit Baptisterien: Aemiliani in Agalmata, Agathonici, Alexis, s. Crucis, Deiparae, 'Αχειροποιήτου, Deip. in 'Ραβδόν, Dynameos, Euphemiae. Ferner die Hagia Johann. Studio, S. M. zu den Blachernen, dto. ἐν πηγῇ, Menae, Metrophani, Michaelion, Mocii, Polyeukt, Romani, Stephani, Theclae, Theodori.]

Thessalia (Maked.)		N. J. Gianopoulos, Inscriptions chrétiennes de Thessalie, Bull. de corr. hell. 1899, 396 ff.
Saloniki (***Thessalonich) M (im Entstehen)	Nekropolis	Mélanges d'archéolog. et d'hist. 1899, 541 ff. 1900, 223 ff.

	Sophienkirche(Moschee Eski Djuma)	Publikation der byz. Denkm. durch C. Diehl, H. Saladin u. M. le Tourneaux: Monuments chrét. de Salonique, Paris 1918, cf. auch OC I 153 ff. BZ 1908, 326—381.
	S. Demetrius [Apostelkirche, S Bardias, S. Elias, S. Georg]	G. A. Soterios, ὁ ναός τοῦ ἁγίου Δ., Athen 1920.
Athos	Klöster	Recueil des inscr. chrét. de l'Athos, Paris 1904. Allgemeines: Brockhaus, Die Kunst i. d. Athosklöstern. Beste Ausgabe des Malerbuchs von Papadopoulos-Kerameus, Denys de Fourna, Manuel d'iconographie chrét., St. Petersb. 1900. — Kondakow, Denkmäler der christl. Kunst auf dem Athos, Petersburg 1902. G. Millet, Recherches du Mont Athos, Bulletin de corr. hell. 1905, 55 ff. 105 ff.

[**Anchialos, ***Beroia, *Bosporos, **Debeltum, *Drizpara = Drusipara, *Scupi-Üsküb.]



Zweites Buch.

Die altchristliche Architektur.



Abb 6. **Die Ruinen des Simeonklosters im Hinterland von Antiochien (Kalat Sem'an. Zentralsyrien.)**

Erster Abschnitt.

Die Sepulkralbauten.

Licet convivere cum ethnicis, commori non licet.
(Tertullian, De idolatria c. 14.)

De Rossi, RS I—III, Bull. und NB. — F. X. Kraus, RS 2. Aufl., Freiburg 1879. — V. Schultze, Die Katakomben, Leipz. 1882. — Armellini, Gli antichi cimiteri, Roma 1893. — Die Spezialliteratur am vollständigsten bei N Müller, Koimeterien (Realenzyklopädie f. protestant. Theologie u. Kirche, 3. Aufl. Bd X 794—877 Buchstabe F). — O. Wulff, Altchr. u. byz Kunst 17 ff. und DAC »Catacombes«. Vgl. auch unsere topographische Übersicht.

Die christlichen Sepulkralbauten schließen sich in technischer Beziehung zunächst dem vom Juden- und Heidentum Überlieferten an, soweit letzteres nicht durch Verbrennung der Leichen ganz neue Modalitäten (Columbariensystem) schuf. Dabei bevorzugte, soweit es sich um unterirdische Grüfte handelt, der Orient mehr das ererbte System der Sippenbegräbnisse, während Alexandrien, Rom und andere Städte infolge des enormen Anwachsens der Christengemeinden die Familiengrüfte durchgängig zu Gemeindefriedhöfen erweiterten und eigene Gemeindefriedhöfe schufen. In rechtlicher Hinsicht stehen die christlichen Gräber den heidnischen durchaus gleich. Man scheidet die altchristlichen Sepulkralbauten füglich in unter- und oberirdische. Jene lassen sich unter der heute allgemein gebrauchten Bezeichnung Katakomben zusammenfassen, während diese schlechthin als Friedhöfe sub divo, d. h. Begräbnisplätze unter freiem Himmel, bezeichnet werden.

I. Katakomben.

§ 56. Der Name Katakombe, κατὰ κύμβας = bei der Vertiefung, erscheint in der Literatur zuerst als topographische Angabe, gelegentlich einer Notiz über Kaiser Maxentius: fecit et circum in catecumbas,[1] d. i. bei jener Vertiefung oder Senkung, welche die Appische Straße an der Kirche von S. Sebastiano talartig schneidet. Nach dieser Senkung wurde die unter der genannten

[1] Mommsen in den Abh. der Kgl. sächs. Akademie, phil.-hist. Kl. I 648.

Basilika sich ausdehnende altchristliche Totenstadt topographisch als in catacumbas fixiert (vgl. den Chronographen vom Jahre 354 zum XIII kal. Feb., oben S. 52), daher dann, weil dieses Cömeterium lange Zeit allein noch bekannt war, bei der Wiederentdeckung der übrigen die Bezeichnung auf die unterirdischen Friedhöfe der Christen allgemein überging.[1] Die einzige römische Grabschrift, welche diese Örtlichkeit in catacumbas erwähnt, ist die des Antiocheners Eusebius, deren Original jetzt das Lateranmuseum aufbewahrt.[2] In der Folge übertrug man den Namen auch auf jüdische Grabstätten unter der Erde, später sogar auf Anlagen wie die Kapuzinergruft in Palermo und die bekannten Latomien zu Paris. Älter und sinnreicher erscheint der echt christliche Terminus: coemeterium (cymiterium), κοιμητήριον = Ruhestatt. Dem biblischen Sprachgebrauche vom Schlaf der Toten (κοιμᾶσθαι), dem ein Erwachen folgt, entlehnt, besagt er das Gegenteil vom somnus aeternalis heidnischer Inschriften und bezieht sich ebensowohl auf ober- wie unterirdische Grabbauten. Κοιμητήριον ἕως ἀναστάσεως »bis zur Auferstehung« schließt manche christliche Inschrift. Weniger häufig ist die spezifisch christliche Bezeichnung martyrium (in Afrika area martyrum), welches zunächst die Grabstätte eines Blutzeugen, dann auch jedes Gläubigen und ihre Umgebung charakterisiert. Der heidnischen Terminologie wurde die in Phrygien geläufige Aufschrift ἡρῷον entnommen. Beide gelten indes mehr von Anlagen sub divo, auch beziehen sich beide nicht immer auf große Komplexe, wie das eher bei dem indifferenten Namen hypogaeum (katagaeum = Raum unter der Erde) der Fall ist, worunter sowohl Einzelgräber als Gemeindefriedhöfe zu verstehen sind. Solche Hypogäen, Katakomben im weiteren Sinne des Wortes, weisen auf: Ägypten, Afrika, die Cyrenaika, Griechenland (Inseln), namentlich Italien einschließlich der Inseln, Kleinasien, die Malta-Gruppe, Mesopotamien, Österreich, Palästina, Rußland und Syrien. Die Art ihrer Verteilung siehe im letzten Abschnitt des vorhergehenden Buches. Sowohl auf unterirdische wie oberirdische Begräbnisse anwendbar war dann der dem heidnischen Formular entnommene Ausdruck für gärtnerisch angelegte Gruftareen, cepotaphium = ἐν τῷ κήπῳ τάφος oder, wie die griechischen Titel abgekürzt sagen, ἐν τῷ κήπῳ. Eine wohl noch ins zweite Jahrhundert zurückreichende griechische Inschrift dieser Klasse findet sich im Abschnitt über die Anatheme. HAE 155 f.

---

[1] Weniger wahrscheinlich wie diese zuerst von de Waal vermittelte Ableitung klingen die Hinweise Ducanges auf cumba = Höhlung, Marchis auf cumbo mit dem Begriff iacere, de Rossis kata cumbas = cata accubitoria, Marucchis auf das gelegentlich der neuesten Grabungen 13 m unter der Sebastiansbasilika aufgedeckte Hypogäum.

[2] NB 1912, 182.

§ 57. Die Entstehung der Katakomben hängt mit dem Begräbniswesen der Juden[1] und Heiden in der Frühzeit des Christentums zusammen. Ihre Urform ist die Kammer, die im Orient stets nach dem Vorbild sowohl des rein semitischen wie des hellenistischen Sippengrabes mit wenigen Ausnahmen die Hauptform der Erdgrüfte blieb. Ursprünglich werden Christen in Palästina sowohl wie in Rom und anderwärts in jüdischen Familiengräbern Unterkunft gefunden haben oder in eigenen Gräbern, die sich zunächst nicht von heidnischen wesentlich unterschieden. So fand Petrus sein Grab in einer Kammer in unmittelbarer Nähe von heidnischen Aschengräbern am Zirkus des Nero, Paulus in der Gruft der Matrone Lucina in durchaus heidnischer Umgebung. Denn auch das Christengrab genoß von vornherein alle Wohltaten der Gesetze, welche dem Sepulkralwesen jedweden Schutz angedeihen ließen.[2] Den Begräbnisplatz bezeichnen heidnische wie christliche Inschriften als locus sacer et religiosus. Einen mit der Aufschrift LOCUS SACER SACRILEGE CAVE MALUm versehenen Cippus aus den Vorräumen der Domitillakatakombe kann man geradezu als die schützende, originale Eingangstafel dieses alten Cömeteriums bezeichnen.[3] Der ausgeprägte Gemein- und Brudersinn der Urchristen, verbunden mit dem im Hinblick auf die Bestattung des Herrn und jüdische Sitte vorhandenen Widerwillen gegen die Leichenverbrennung bewirkte frühzeitige Anlage eigener gemeinsamer Grüfte, vor allem suchte er den promiskualen Gebrauch von Grabanlagen für Christen und Heiden oder Juden zu verhindern. Daher Wendungen auf Grabschriften: fecit ypogeum sibi et suis fidentibus in Domino (RS I 109), libertis libertabus posterisque eorum at (sic) religionem pertinentes meam (CIL VI, 10412), oder die Abhängigmachung der Beisetzung ἐὰν τηρήσωσι τὸν θεόν.[4] Vornehme Familien stellten Begräbnisplätze zur Ver-

---

[1] Die gerade für unser Gebiet wichtige Erforschung jüdischer Grabanlagen der Kaiserzeit liegt noch sehr im argen. So wurden zu Rom, das ausgedehnte Judenkatakomben besessen haben muß, nur wenige wiederentdeckt: die schon von Bosio besuchte Katakombe am Monte Verde (vgl. oben S. 44 f.), die von Garrucci veröffentlichte in der Vigna Randanini und eine weitere an der Appischen Straße unter der Vigna Cimarra. Marucchi fand ein Hypogäum an der Flaminischen Straße, N. Müller eines an der Via Appia Pignatelli. Eine große Judenkatakombe kam 1919–20 unter der Villa Torlonia an der Via Nomentana zum Vorschein, wie bei der Monte-Verde-Katakombe mit vorzugsweise griechischen Inschriften.

[2] Schon die bloße Beisetzung einer Leiche machte den betr. Ort »religiosus«; weder praescriptio noch usucapio änderten den Besitztitel. Vgl. auch die Grabformel H · M · H · EX · T · N · S (hoc monumentum haeredes ex testamento ne sequatur). — Zu Grabverletzungen und Strafandrohungen auf Grabschriften usw. s. HAE 152—160 u. passim.

[3] Bull. 1875, 39 u. 56.

[4] Bull. de Corresp. hell. VIII 243. Vgl. Mommsen, Zum röm. Grabrecht, Ztschr. für Religionsgeschichte 1895, 208 f.

fügung, welche den rapid wachsenden Gemeinden schnell zu klein wurden und durch tieferes Eindringen ins Erdinnere erweitert und ausgenutzt werden mußten.[1] Die Art, wie das zu geschehen hatte,



Abb. 7. **Wandgemälde am Grabe des Fossors Diogenes (Domitillakatakombe).**

war vorgebildet in Grabbauten des Orients und in Etrurien. Schließlich machte die Errichtung eigener Friedhöfe, die schon im dritten Jahrhundert, meist in Verbindung mit einem oberirdischen Kultraum, als Eigentum der Kirchenfabrik erscheinen,

[1] Die Größe der römischen Begräbnisplätze (areae) gaben Inschrifttafeln an, z. B.: IN · FR · P · C — IN · AG · P · CXXX (in fronte pedes 100 — in agro pedes 130), doch gab es viel umfangreichere Grabareen. Vgl. Horaz I. Satir. VIII, 12 f. u. a. Die Gruft der Lucina an der Appischen Straße war begrenzt durch eine Area von 100 Fuß Front und 180 Fuß Tiefe. Nach einer Berechnung de Rossis konnten in den darunter gegrabenen unterirdischen Gängen, die nur einen kleinen Teil der Callistkatakombe ausmachen, ohne Mühe 2000 Gräber angelegt werden. Die Gesamtlänge der Katakombengänge schätzt der Geologe M. St. de Rossi auf 876 km; ca. 5 Millionen Tote dürften in ihnen beigesetzt worden sein. Armellini berechnet das von ihm erforschte Cömeterium der hl. Agnes auf 16475 qm Fläche mit 5736 Gräbern.

auch wirtschaftlich unabhängiger. Mäßig Begüterte sparten Auslagen an sepulkrale Aktiengesellschaften, Arme entgingen den traurigen Senkgruben des commune sepulcrum am Esquilin, anderseits nutzten die Christen die Vorteile der Funeralkollegien und ähnlicher Einrichtungen aus. Es ist nicht ausgeschlossen, daß gerade auf solchen staatlich anerkannten Kollegien das kirchliche Eigentumsrecht der frühesten Gemeindekatakomben fundierte, deren Bestimmung die Worte einer im Museum der Diokletianthermen aufbewahrten Kollegieninschrift des Jahres 136 (aus Lanuvium) zusammenfassen: qui stipem menstruam conferre volunt . . . in collegium coeant, unde defuncti sepeliantur. Nichts stand ferner im Wege, daß Christen sich, wie die Heiden, Grabstätten käuflich zu Lebzeiten erwarben (emere locum), Grüfte und Kammern für ihre Angehörigen sibi et suis, libertis libertabus posterisque eorum u. dgl. errichteten (facere, comparare). Die Tatsache eines solchen Kaufes (ἀγορασία) pflegte auf Grabtiteln vermerkt zu werden, worüber man mein HAE vergleiche. Die Ausführung der Grabanlage selbst unterstand den Totengräbern (fossor, fossarius, κοπιάτης, τοποφύλαξ), die sich im Laufe der Zeit nicht nur zu eigenen Kollegien zusammenschlossen, sondern auch bald mit dem Charakter kirchlicher Amtspersonen bekleidet erscheinen. Im Orient, wo private Familiengrüfte nicht so leicht dem Gemeindefriedhofssystem wichen, erhielt das Totengräberamt niemals die Bedeutung, die es z. B. in Rom und Nordafrika erlangte.[1] Zum Grabrecht der Inschriften vgl. HAE 124—131.

§ 58. Den Vorrang unter den urchristlichen Nekropolen haben vermöge ihrer ausgebildeten Anlage, ihrer grandiosen Ausdehnung und ihrer gewaltigen Zahl die römischen Katakomben (Verzeichnis § 47). Wie alle Grabstätten Roms lagen sie außerhalb der Stadtmauer.[2] Die Katakombe der hl. Priscilla an der Via Salaria nova zählt zu den ältesten Gemeindecömeterien der Ewigen Stadt, hervorgegangen aus einer Grabarea im Privatbesitz des Senators Pudens, bei dem der Tradition nach Petrus Unterkunft gefunden. Aus dem Vorhandensein von zwei Wasserreservoiren (Piscinen) versuchte Orazio Marucchi mit viel Geschick und Erudition wahrscheinlich zu machen, daß hier der Ort ad Nymphas ubi Petrus baptizabat, also das Coemeterium Ostrianum lag, das

[1] Zur Grundidee und Verwaltung der Katakomben und sonstigen Friedhöfe siehe V. Schultze, Katakomben S. 17 ff., desgl. für die Antike, die Funeralkollegien usw., J. Marquardt, Das Privatleben der Römer I 2 S. 374 ff. Massengräber, wie sie das heutige Italien leider noch kennt, duldete das Urchristentum nicht. Dagegen hat P. Orsi, Notizie degli scavi 1895, 481 ff. nachgewiesen, daß in Syrakus sich öfter mehrere Leichen (bis zu 6) in einem Grabe fanden. Zur dedicatia sub ascia s. HAE 34.

[2] cf. Schneider, Il sistema delle vie e dei diverticoli nella zona cimiteriale cristiana NB 1910, 17—44.

bisher irrtümlich an der Via Nomentana gezeigt wurde.[1] Ins apostolische Zeitalter reicht außer der Papstgruft von St. Peter vielleicht auch das Cömeterium der hl. Domitilla an der Via Ardeatina zurück, während andere Friedhöfe, wie der des Prätextatus an der Via Appia, des hl. Alexander und der hl. Agnes, auch das Coem. maius dem zweiten Jahrhundert angehören. Ans Ende des zweiten oder den Anfang des dritten Jahrhunderts ist die Errichtung der Papstgruft von S. Callisto zu setzen, eine Schenkung an die römische Gesamtgemeinde, die um so notwendiger war, als für die Petersgruft keine große Ausdehnung angenommen werden kann, diese also bald angefüllt wurde. In dieser Zeit etwa begann man auch in den Provinzen größere, den römischen Anlagen ähnliche Katakomben anzulegen. Die Katakomben von S. Maria di Gesù und der Vigna Cassia zu Syrakus scheinen damals entstanden zu sein, die von S. Giovanni ebenda um 320. Man kann das dritte Jahrhundert als Blüte der römischen, das vierte als Entstehungszeit einer weiteren Reihe großer Anlagen bezeichnen. Erst unter Valerian (257) traf ein kaiserliches Edikt die Katakomben in ihrer Eigenschaft als Versammlungsort, nicht in derjenigen als Begräbnisstätte; es wurde schon 260 von Gallienus zurückgenommen.



Abb. 8. **Durchschnitt durch fünf Stockwerke der Callistkatakombe.**

I Niveau der Appischen Straße. II—VI erstes bis fünftes Piano.

Trotzdem fühlten sich die Christen von da ab auf ihrem Grabterrain nicht mehr sicher und begannen geheime Treppen, versteckte Eingänge u. dgl. anzulegen, um Angriffen vorzubeugen, was 303 zur Konfiskation der Cömeterien führte. Erst der Friede von 311 gab der Kirche auch ihre Gemeindegräber zurück. Schon früher waren die tituli oder Pfarren entstanden, deren jede bestimmte Grabstätten benutzte. Nach Konstantin beginnen dann christliche Anlagen sub divo überhandzunehmen, und die Katakomben werden zugleich besuchte Andachtsstätten, für deren würdige Ausstattung und Erhaltung vor allem Papst Damasus wirkte. Erst mit dem Einfall Alarichs in Rom 410 hörte das Beerdigen in den unterirdischen Räumen auf, und sie gerieten allmählich fast ganz in Verfall und Vergessenheit. 750 erlitten sie starke Plünderungen durch Aistulf, was Paul I. bewog, mit der Erhebung von Märtyrerleibern zu beginnen, um sie vor Profanation zu bewahren. Der Orient war

[1] Di un antico battistero recentemente scoperto nel cimitero apostolico di Priscilla e della sua importanza storica. NB 1901, 71 ff. 1902, 217 ff.

bereits im vierten und fünften Jahrhundert mit dem Beispiel solcher Translationen vorgegangen. Unter Arkadius fand nämlich zu Alexandrien und Umgebung eine allgemeine Exhumierung





Abb. 9. **Katakombenkapellen:** 1. Die Platonia. 2. Säulencubiculum in S. Agnese. 3. „Basilika" im Coem. maius.

christlicher Mumien statt, die an die Hauptstätten der Christenheit, vorzugsweise nach Konstantinopel wanderten. Von allen Katakomben ist nur die Namengeberin dieser ganzen Gruppe von Sepulkralanlagen, diejenige von S. Sebastiano, immer bekannt und zugänglich gewesen.

Einer Klassifizierung der Katakomben stellen sich zurzeit noch einige Schwierigkeiten entgegen, da das außerrömische Material noch lange nicht genügend erforscht und erschlossen ist. Man kann wohl von einer morgenländischen Gruppe reden, welche das System der Familienhypogäen pflegt, im Gegensatz zur abendländischen, die mehr Gemeindecömeterien bevorzugt, oder besser noch vom geologischen Standpunkte aus zwei Klassen scheiden, wobei das konstruktive Element mehr Berücksichtigung findet. Nämlich Erdkatakomben, deren Typus der römische ist, konstruktiv gekennzeichnet durch Enge der Details (Gänge usw.) bei Größe der allgemeinen Ausdehnung und Ausnutzung des Terrains oft bis zum Grundwasser (1—5 Stockwerke). Ihr Charakteristikum ist das Loculusgrab, das alle anderen Grabformen überwiegt. Im Gegensatz zu diesen in weicherem Material (Tuffstein) eingeschnittenen Cömeterien stehen die Felskatakomben, die sich mehr dem palästinensischen Typus der Felsengräber nähern und sich des öftern auszeichnen durch größere Einzelräume und Details bei verhältnismäßig geringer Ausdehnung, namentlich in die Tiefe; diese bevorzugten die Formen der Trog- und Senkgräber, namentlich das Arcosolium. Man wird aber gut tun, zunächst nur eine rein geographische Betrachtung des Cömeterienwesens anzustellen, da die soeben angedeuteten Gruppen nicht leicht scharf auseinanderzuhalten sind. Es spricht manches für die Möglichkeit, daß gerade im hellenistischen Orient große Gemeindecömeterien (z. B. von Alexandrien) noch ihrer Entdeckung harren, uns somit ein wichtiger Teil des Gesamtmaterials zurzeit abgeht.

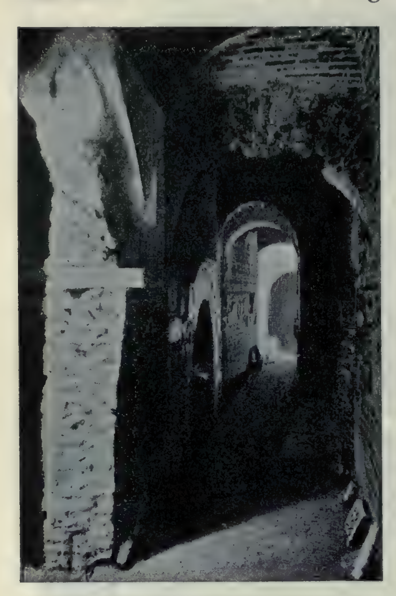


Abb. 10. **Die „spelunca magna" der Prätextatkatakombe,**
(gemauerte Galerie der historischen Krypten).

Abb. 11. **Querschnitt.**
AA Galerie B Verstärkung durch Mauerwerk. C—E loculi. C Kindergrab. D für Erwachsene. E bisomus (Doppelgrab).

§ 59. Die Konstruktion der unterirdischen Cömeterien ergibt sich von selbst aus der geologischen Beschaffenheit des Bodens, in dem man sie anlegte. Felsiges Terrain nutzte man durch Einschnitte

in den Berg und Aushöhlung desselben aus (Neapel, Syrakus, Kyrene, Jerusalem), Flachland oder schwaches Hügelland (Rom) bedurfte dagegen der Ausschachtung und tiefer Treppenanlagen, um im Erdinnern Raum zu gewinnen. Weiches Material erleichterte die Arbeit, bedingte aber schmale Gänge und künstliche Stützmauern, Felsboden ermöglichte große Räume und weite Korridore. In Rom und der Campagna kam von den dortigen vulkanischen Bodenarten hauptsächlich der poröse, körnige Tuff, tufa granulare, im Gegensatz zur harten tufa litoïde und der zarten Puzzolanaerde, in Anschlag. Drang man nicht gerade von antiken Arenarien (Sandhöhlen) oder Lapicidien (Steinbruchhöhlen) aus vor, so mußten Treppen angelegt werden. Soweit die oberirdische Area des Grabes es gestattete, wurden dann Korridore (cuniculi) im Erdinnern eingestollt,[1] deren Breite in Rom zwischen 0,80—1 m, in Neapel 3—10, in Sizilien 0,80—3 m schwankt, während die Höhe, selten unter Mannesgröße, bis zu 10 m steigt. Vom fahrbaren Straßennetz der Arenarien unterscheiden sich diese Wege durch ihre Enge, regelmäßigen Ausbau und gerade Fluchtlinie. (Siehe Abb. 19 S. 127 die Papstgruftregion und das angrenzende Arenar.) Von den Gängen, in deren Vertikalwände die Hauptmasse der Gräber eingeschnitten war, zweigen häufig eigene Kammern oder Krypten (cubiculum) ab, oder sie erweitern sich (Neapel, Syrakus) zu größeren Sälen und Rotunden. Luft- bzw. Lichtgaden (luminare) in eckiger oder runder Form führten, oft mehrere Stockwerke schneidend, senkrecht zur Oberfläche und sorgten für Ventilation, spendeten auch spärlich Tageslicht.

§ 60. Typische Formen des Katakombengrabes (sepulcrum, locus, τόπος) sind 1. der loculus (locus sepulturae), ein Schiebegrab von der Gestalt einer der Länge des Leichnams entsprechenden rechteckigen horizontalen Nische von geringer Tiefe. Die loculi wurden in kleinen Zwischenräumen meist reihenweise, bis zu 14 und mehr übereinander, aus der Wand herausgehauen und gelegentlich nach innen zur Aufnahme einer weiteren Leiche (bisomus), ja

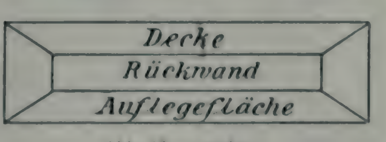


Abb. 12. Loculus.

von drei (trisomus) und vier (quatrisomus) Toten vertieft. Mit 1—3 Verschluß- bzw. Inschriftplatten aus Ziegel, öfter aus Marmor, wurde der loculus, in dem die Leiche in Tücher gehüllt ruhte, vermörtelt. Das Loculusgrab ist die charakteristische Grabform der

[1] Insofern kann von planmäßiger Arbeit die Rede sein. Im übrigen richteten sich die Ausgrabenden (Fossoren), denen nur gewöhnliche Instrumente (Spitzhaue, Hammer, Axt, Meißel und Winkel) zur Verfügung standen, nach dem Klange des Gesteins, um nicht benachbarten Galerien und Kammern allzu nahe zu kommen.

Erd- und somit namentlich der abendländischen Katakombe. Es ist ferner für Rom die älteste Form, die archaische Form des Katakombengrabes, die im ersten und zweiten Jahrhundert noch kaum dem Arcosolium Platz machte. In Rom allein zählt es nach Zehntausenden. 2. Arcosolium nennt man eine von einem Bogen (arcus) überspannte Nische, in deren Boden ein Sarg (solium) trogartig ausgeschachtet ist. Die Form der Wölbung ist sehr verschieden. Den Verschluß des Grabes bildete eine horizontale Deckplatte. In Sizilien beispielsweise trifft man in der entsprechend vertieften Nische zuweilen mehrere Gräber unter einem Bogen. Das Arcosolgrab repräsentiert in Rom die feierlichere Form.[1] Sie kommt erst gegen Ende des zweiten Jahrhunderts häufiger vor und erweist den Einfluß des Orients, wo sie die häufigere Form der Bestattung in subterranen Friedhöfen darstellt. Eng verwandt in bezug auf die Konstruktion ist mit ihm 3. das sepulcrum a mensa oder Tafelgrab, bei dem an Stelle des Bogens eine rechtwinklige Überdachungsnische getreten ist, und ebenso 4. das Sizilien und Malta eigene Baldachingrab als Kombination mehrerer Arcosolien. Neben diesen Formen kommen in allen größeren Cömeterien auch 5. gewöhnliche Senkgräber vor, unsere heutige Grabform, die freilich im Abendlande zumeist ihre Entstehung dem Platzmangel verdanken. In einem noch wenig durchforschten Katakombentrakt zwischen S. Sebastiano und S. Callisto in Rom habe ich solche Gräber mit



Abb. 13. Arcosolium.

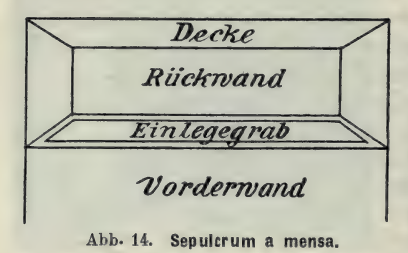


Abb. 14. Sepulcrum a mensa.

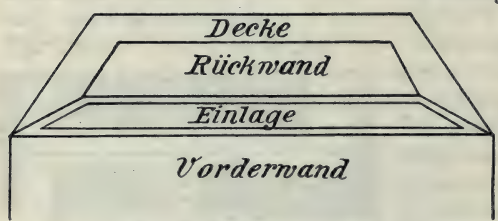


Abb. 15. Trapezförmiges Grab.

[1] Häufig findet man in den Katakomben in die Rückwand (Lunette) der Arcosolien nachträglich loculi eingeschlagen, wodurch oft Malereien zerstört wurden. Es geschah im Bestreben, möglichst nahe bei dort Beigesetzten (z. B. einem Märtyrer) eine Ruhestatt zu finden. Siehe Abb. 20.

dachförmigem Verschluß aufgefunden, während sonst horizontale Platten den Abschluß bilden. Verhältnismäßig selten ist naturgemäß auch 6. die Beisetzung im Sarkophaggrab (σαρκοφάγος sc. λίθος, σωματοθήκη, πυελός, σορός, arca, pilum), da die Beschaffung und der Transport von Stein- oder Tonsärgen in die Katakomben sich nicht leicht gestaltete, so daß selbst Reiche davon absahen. Eine dem Orient, namentlich Palästina, geläufige Grabform ist endlich 7. das Bankgrab (Auflegegrab), eine dem Fels abgewonnene Steinbank, auf die der Tote in Tücher gehüllt zu liegen kam, und 8. das backofenartige vom Judentum übernommene Schiebegrab, das auch in abendländischen Cömeterien (z. B. Rom) gelegentlich vorkommt, und endlich 9. das Teichgrab.

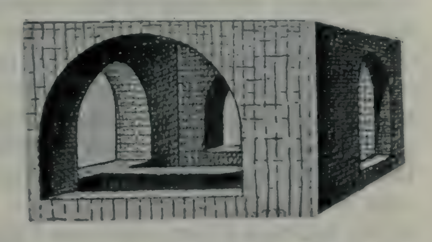


Abb. 16. **Baldachingrab (Malta).**

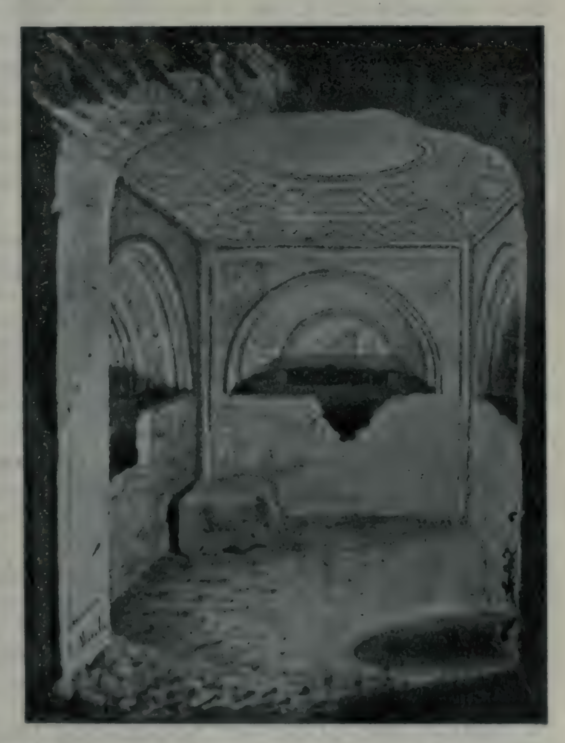


Abb. 17. **Blick in ein Cubiculum mit dekorierten Arcosolgräbern (Theklakatakombe).**

Grabkammern. Cubicula kommen sporadisch in fast allen Partien der labyrinthartigen Katakombenanlagen vor, vorzugsweise aber in der Umgebung der Zentralpunkte, also historischer Krypten, berühmter Märtyrergräber u. dgl. Ihr Grundriß ist oft fast quadratisch, ein Rechteck oder Trapez, selten polygon oder halbkreisförmig. Die in den Katakombengang mündende Tür der Grabkammer war verschließbar. Ein Unikum für stadtrömische Grabbauten ist die zehneckige,

ursprünglich von einer Säule in der Mitte gestützte Kammer, welche Marucchi 1901 hinter der Cappella greca in der Priscillakatakombe ausgrub. Ihre Ähnlichkeit mit antiken Nymphäen spricht für die Vermutung, daß man es hier mit dem ursprünglichen Nymphäum der Aciliervilla zu tun habe. Marucchi glaubt infolge der vielen Gräber, die sich hier aus dem vierten Jahrhundert fanden, und der hervorragenden Zugänglichkeit der Anlage (drei Korridore führen zu ihr) hier die Krypta eines Märtyrers, und zwar des Papstes Marcellinus, welcher 300 als Märtyrer Diokletians starb, suchen zu sollen.[1] Die Decke der Grabkammer bildet zumeist ein flaches Tonnen- oder Kreuzgewölbe, mitunter auch eine Art Kuppel. In verhältnismäßig seltenen Fällen sind diese Cubicula, in denen das Loculus- und das Arcosolgrab vorwiegt, mit einem Steinsessel oder einer Steinbank versehen (z. B. im Coem. maius Abb. 9 u. 3), die möglicherweise gelegentlich liturgischen Zwecken dienten, jedenfalls aber zunächst im Interesse der betreffenden Eigentümer der Kammer angelegt waren. In der Regel wird das zu Totenfeiern und Begräbnissen evtl. nötige Mobiliar transportabel gewesen sein. Die Kleinheit der Katakombenkammern schließt überdies den Gedanken an die regelmäßige Abhaltung von Gemeindegottesdiensten unter der Erde von vornherein aus. Einige weisen kaum 4 qm Fläche auf. Nicht häufig sind mehrere miteinander verbunden (cubiculum duplex, triplex), und selbst die größten, wie die Cappella greca in S. Priscilla, die man als kleine »Basilika« bezeichnet, die Cäciliengruft u. a. fassen höchstens einige Dutzend Menschen, vorausgesetzt, daß kein Mobiliar darin aufgestellt ist. Andere Räumlichkeiten, beispielsweise jene gleichfalls als basilica angesprochene Flucht von fünf Krypten im Cömeterium der hl. Agnes, stammen in ihrer systematischen Erweiterung erst aus der Zeit nach dem Kirchenfrieden und kamen auch dann nur für Begräbnis- bzw. Memorialgottesdienste in Betracht. Die geräumigste Gruft Roms aus dieser jüngeren Zeit ist die Basilika des hl. Hermes.

Kurze Beschreibung einiger Katakomben.

§ 61. Die Apostelgruft an der Appischen Straße. Eines der einschneidendsten und entscheidendsten Ereignisse im altchristlichen Begräbniswesen Roms war das Aufgeben der vatikanischen Papstgrüfte. Wie zu Alexandrien die Nachfolger des hl. Markus ihre Gräber am Apostelgrabe fanden, so hatten diejenigen des hl. Petrus ihre Ruhestätte im Bereiche der Petrusgruft. Seit dem Ende des zweiten Jahrhunderts bricht nun Rom mit dieser Sitte, und die Papstgräber erscheinen mit einem Male an der Appischen Straße. Für eine so außerordentliche Maßnahme gibt es nur eine Erklärung: die räumlichen (und rechtlichen?) Verhält-

[1] NB. 1902, 113 ff.

nisse im vatikanischen Bezirk müssen unerträgliche geworden sein, diejenigen an der alten Gräberstraße der Appia dagegen so verlockend, daß man nicht nur zu ihr unter Umgehung älterer christlicher Cömeterien überging, sondern spätestens um die Mitte des dritten Jahrhunderts sogar die Apostelleiber dorthin überführte, ein Ereignis, dessen nähere Umstände einstweilen noch in tiefstes Dunkel gehüllt sind.[1] Die ältesten Nachrichten darüber fließen aus Quellen des vierten Jahrhunderts: der philocalianische Katalog, das martyrologium hieronymianum sowie ein Epigramm des Papstes Damasus; zu ihnen kommen die apokryphen Apostelakten mit ihrer Erzählung von dem seitens der Orientalen beabsichtigten Raub der Apostelleiber. Widersprüche dieser Berichte haben dazu verleitet, gar eine zweimalige Translation anzunehmen.[2] Die Translation geschah ad Catacumbas, und zwar nennt der Liber Pontificalis dafür die wegen ihres Plattenbelages als platoma, später platonia bezeichnete Krypte, welche noch heute das gemauerte Doppelgrab zeigt, in dem die Apostelfürsten einer langen Überlieferung gemäß geruht haben sollen und das später erneute Verwendung fand. (Abb. 18.) Die halbkreisförmige Apostelgruft — daß sie diesen Namen noch immer verdient, wird sich gleich ergeben — besteht aus einem halb unterirdischen Cubiculum neben der Apsis der heutigen Sebastiansbasilika. Ihren ungefähren Mittelpunkt bildet ein Altar (D), dessen fenestella confessionis den Blick in die eigentliche Platonia, eine 2,50 m lange und 2,70 m hohe, marmorplattierte Gruftkammer mit bisomus gewährt. Im Umkreis sind an den Wänden dreizehn (ursprünglich vierzehn) große Arcosolgräber, trisomi, unter-



Abb. 18. **Die Apostelgruft an der Via Appia.** (Vgl. Abb. 9.)

[1] cf. L. Duchesne, Le sanctuaire apostolique des catacombes, Bulletin critique 1895.

[2] Nur weitere Forschungen werden volles Licht darüber verbreiten, ob die alte römische Tradition in bezug auf die Platonia in allen Punkten zutrifft. Ich selbst neige jetzt mehr wie früher zu dieser Annahme und verweise zur Orientierung auf A. de Waal, Die Apostelgruft ad catacumbas an der via Appia, Rom 1894; H. Grisar, Die römische Sebastianuskirche und ihre Apostelgruft RQS 1895, 409 ff., sowie DAC »Catacumbas«.

gebracht, deren Stuckverzierung auf das dritte Jahrhundert verweist. Die 1915—16 »ad catacumbas« unternommenen Grabungen stellten de Waal vor die Frage, ob das »hic habitasse« der bekannten damasianischen Inschrift[1] auf die Apostelfürsten, sich nicht vielmehr auf einen Wohnsitz, die DOMUS PETRI, wie ein Graffito die Stätte nennt,[2] beziehe. Aus der Apostelvilla wäre die erste Papstresidenz geworden.[3] Grabungen allein konnten da Auskunft geben. Sie waren infolge des Weltkrieges fast ganz sistiert und erst 1919 wieder aufgenommen worden. Ohne die Frage zu bejahen, führten sie zu überraschenden Funden. Unter dem linken Schiffe der Basilika, unmittelbar bei der Platonia, stieß man auf eine Treppenanlage, die mit 32 Stufen in eine Tiefe von über 13 m führte und eine Grotte mit Seitenarmen erschloß. Zahlreiche Graffiti und Anrufungen der Apostelfürsten tauchten dabei auf, und alles sprach für eine einst vielbesuchte und eifrig verehrte Stätte. Marucchis These, daß wir in dem so aufgedeckten Hypogaeum mit seiner wohl für Agapenzwecke vorgesehenen Triclia die wirkliche Beisetzungsstätte der Apostelfürsten zu erblicken haben, ist sehr bestechend.[4] Für ihn bleibt aber auch die Platonia insofern das vielverehrte Aposteldenkmal, als er in ihm das größere Ehrenmonument erblickt, welches man wegen der Enge und schweren Zugänglichkeit der eigentlichen Gruftanlage nachträglich errichtete. Er erinnert an die immerhin auffallende Zwölfzahl der ursprünglichen Arcosolgräber, verweist auf die in jeder einzelnen Nische dargestellte Apostelfigur und vergleicht die Platonia mit dem Apostoleion Konstantinopels. Auch dorten stand der Altar in der Mitte des konstantinischen Baues, und um ihn gruppierten sich »zwölf Grabmäler zum Gedächtnis der Apostelschar«.[5] Mir selbst ist es zudem wahrscheinlich, daß das ganz nach orientalischer Manier angelegte Cubiculum ursprünglich als Papstgruft intendiert war und erst, nachdem die Apostelleiber definitiv an den Stätten ihres Martyriums beigesetzt wurden, als Heiligengruft benutzt wurde. In der Platoniakammer vorhandene Fresken- und Inschriftenreste bestätigen das. Zwei weitere Grabräume, das Cubiculum C sowie das mit schöner Apsis versehene im Jahre 1909 entdeckte Cubiculum F stammen in ihrer Grundlage aus einer der Anlage der Papstgruft sehr nahen Zeit. Es ist fraglich, ob eine oder die andere ihrer Grüfte nicht den Heiligen Eutychius und Quirinus angehörten, deren Beisetzung beim Apostelgrabe feststeht.

§ 62. San Callisto. Waren die Cömeterien der hl. Priscilla an der Salarischen Straße und von Domitilla an der Ardea-

---

[1] HAE 354. [2] HAE 304. [3] Vgl. ebenda 354.

[4] O. Marucchi, La memoria sepolcrale degli apostoli sulla via Appia secondo il resultato delle ultime ricerche NB 1920.

[5] Eusebius, Vita Const. IV 60.

tinischen die ältesten christlichen Sippenfriedhöfe (Acilier, Flavier), die in großartiger Erweiterung zu Gemeindenekropolen ausgebaut wurden, so die San Callisto benannte Katakombe allem Anschein nach wenn nicht die erste, so doch die wichtigste Gemeindeanlage großen Stils auf der gesetzlichen Grundlage der Funeralkollegien. Sie verdankt ihren Namen dem Papste und Märtyrer Callistus (217 - 222), der im Cömeterium des Calepodius seine Ruhestätte fand und der als Administrator eines zunächst rein privatrechtlichen Grabterrains (praedium), dessen Kern (nucleus) aus bereits existierenden Grüften (Lucina, Caecilia) vorhanden war, die Anlage in Angriff nahm und unter dem Titel einer Begräbnisgenossenschaft der korporativen Benutzung der Gemeinde sicherte. Nicht weniger als dreizehn Päpste fanden im Cömeterium des Callistus ihre Ruhestätte. Die Wiederentdeckung von San Callisto durch Giov. Battista de Rossi im Jahre 1849 bezeichnet die Geburtsstunde der christlichen Archäologie als Wissenschaft. Auf einer seiner Streifen an der Appischen Straße entdeckte der Meister in der Vigna Molinari ein Inschriftfragment, dessen Worte . . . NELIVS MARTYR ihm den Gedanken an die Ruhestätte des in diesem Cömeterium beigesetzten Papstes Cornelius nahelegte. Nachdem Papst Pius IX. die Vigna angekauft, bestätigten die 1852 begonnenen Grabungen Schritt für Schritt die Ahnungen de Rossis. Er entdeckte zunächst die unterirdische Krypta eben des hl. Cornelius, dann die des hl. Eusebius und im weiteren Verlaufe die Papstgruft, Cäciliengruft usw. Die Resultate legte er in seiner RS der erstaunten Welt vor. Die damit wiederentdeckte Katakombe des Callist besteht aus mehreren Regionen: a) der der Lucina unter dem heidnischen Denkmal der Pomponii (erstes Jahrh.), b) der sog. rektangulären Region mit Sakramentskapellen, Papstgruft, Cäciliengruft, c) deren Verbindung mit der Region der Lucina (Melchiadeskrypta),[1] d) der Area der hhl. Gaius, Eusebius, Parthenius usw.



A Zugang (Treppe des IV. saec.). B Treppe (IV. s.). C Papstgruft. D Cäciliengruft. E die Sakramentskapellen. F zum 3. Stockwerke. GG Teile eines Arenars. HH Brunnen. J nach der sog. Soterisregion. K Gruft des Papstes Cajus († 296). L Krypta des hl. Eusebius († 310). M nach der Liberiusregion. N Krypta des Miltiades. O nach der Region des Cornelius. PPP Richtung der Appioardeatinischen Straße.

Abb. 19.

[1] So wird sie gewöhnlich bezeichnet, während Miltiades der richtigere der beiden vorkommenden Namen ist.

Dazu kommen als Annexe e) das westlich liegende Cömeterium der hl. Soteris, f) die nördlich gerichtete sog. liberianische Region mit Arenar und vielen Inschriften aus der Zeit des Papstes Liberius, g) die topographisch mehr nach der Domitillakatakombe hinreichende Region der Balbina mit der Damasusgruft.

Beim heutigen Zugang zur Katakombe steht eine Cella trichora des 3.—4. Jahrh., ein unter Diokletian zerstörter Bau, der nach dem Frieden als Basilika diente und gewöhnlich den hhl. Sixtus und Cäcilia

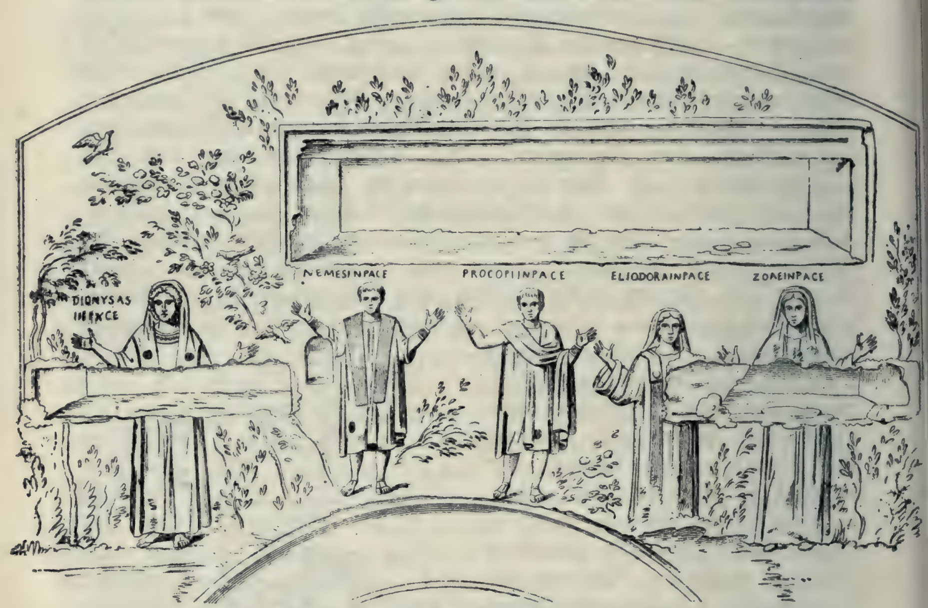


Abb. 20. **Fresco de' cinque santi (oberer Teil).**
Darstellung von fünf Verstorbenen als Oranten im Paradies (Coem. S. Soteris).

zugeschrieben wurde (heute kleines Museum). Man gelangt zunächst in die Region der Papstgrüfte, auf deren Nähe zahlreiche fromme Wandkritzeleien, Graffiti, hinweisen. (HAE 308 f.). In der Gruftkapelle, deren hohes Alter die archaischen Formen des Loculusgrabes und eckige Nischen bei vollständigem Fehlen des Arcosoliums demonstrieren, waren die Päpste nach Abschluß der ersten vatikanischen Serie beigesetzt (von Zephyrin an). Fünf oder sechs Papstgrabschriften blieben erhalten (Anteros, Fabian, Lucius, Eutychian, Pontian und vielleicht Urban, vgl. HAE 235). Im vierten Jahrhundert schmückte Papst Damasus die Krypta mit Marmorsäulen und zwei Inschriften, deren eine (Hic congesta iacet etc.) de Rossi aus annähernd 100 Fragmenten wieder zusammensetzte. Eine andere verlorene Inschrift (Sixtus' III.) über der Tür erwähnte die in S. Callist beigesetzten Päpste und Märtyrer. An

die Papstkrypta schließt sich dicht die Cäciliengruft, ein ehedem eigenes Hypogäum der gens Caecilia von geringer Ausdehnung, in welchem der Sarkophag der hl. Cäcilia zunächst in einer einfachen, dem archaischen Charakter der damaligen Umgebung entsprechenden, wahrscheinlich rechteckigen Nische beigesetzt war. Weder von ihrem Sarge noch von einer Inschrift haben sich Reste gefunden. Dagegen blieben die Nische erhalten, aus der 817 Paschalis I. den hl. Leib nach S. Cecilia in Trastevere übertrug, und Malereien aus dem 5.—7. Jahrhundert, die zum Teil in einem großen Luminar angebracht sind. Beide Krypten wurden erst nachträglich in die sog. rektanguläre Region eingeschoben, deren eine Galerie die fünf sog. Sakramentskapellen enthält, Grabkapellen mit Freskenschmuck, der u. a. — aber nicht als Hauptmotive — liturgisch-sakramentale Szenen aufweist. Von einem Winkel dieser Region aus gelangt man in die der hl. Soteris zugeschriebene, deren Gruft noch der Entdeckung harrt. Ein leider von einem Loculusgrab halbzerstörtes Arcosolbild des guten Hirten zeichnet hier eine Grabkammer aus. Eine liturgische Krypta mit Apsis scheint die Nähe des gesuchten Heiligtums anzudeuten.

Die Region des Eusebius ist durch eine Doppelkapelle mit großem Luminar ausgezeichnet, deren Eigentümer Severus, Diakon des Papstes Marcellinus, war. Gegenüber liegt die Kapelle der »cinque santi«, mit einem prächtigen Fresko von fünf Seligen im Paradiese (Abb. 20). Danach kommt die den hhl. Parthenius und Kalokeros zuzuweisende Krypta, sowie die geräumige Kapelle des Papstes Cajus, der gegenüber wiederum die des hl. Eusebius († 310) liegt mit einer alten Kopie der dort von Damasus errichteten Inschrift (Heraclius vetuit etc.). Die 4 × 3 m große Eusebiusgruft ist ausgezeichnet durch ihre ehedem musivisch verzierten Riesenarcosolien sowie eine eigenartige, als »matroneum« bezeichnete im oberen (ersten) Stockwerk gelegene Tribüne.

Zentral im Katakombennetz von S. Callisto liegt die sog. liberianische Region; ihre Inschriften verweisen auf das IV. Jahrhundert, auch ruhte in einer größeren Krypta nahe der Haupttreppe ein Diakon Redemptus, Konfessor aus der arianischen Verfolgung. Die Endpartien dieser Region verlaufen in den nach SS. Marcus und Balbina benannten Teilen, die ihrerseits im dritten Stockwerk überschwemmt und außerordentlich schwer zu besuchen sind.

Dagegen gelangt man leicht in den tieferen Teil der Lucinaregion mit ihren herrlichen uralten Inschriften. Im zweiten Piano dieses Trakts befinden sich berühmte Gemälde, Sarkophagfragmente der Cäcilier und endlich die Corneliuskrypta, mit deren Aufdeckung de Rossi seine Ausgrabungen inaugurierte. In diesem Heiligtum des Cornelius († 251) liest man eine von de Rossi ergänzte fragmentierte damasianische Inschrift (Aspice descensu. Vgl. HAE 237 f.).

Für die Verbindung der Callistkatakombe mit jener von S. Sebastiano sprechen eine Reihe von Katakombentrakten (Besitztum del Pinto), die zwischen beiden nachgewiesen sind und deren von mir im Jahre 1900 festgestellter Verlauf durch umfangreiche Grabungen weiter zu verfolgen wäre. Im übrigen variieren die Größenverhältnisse der einzelnen Areen beträchtlich. So mißt die Area der hl. Lucina ca. 25 × 50 m, die unterstellte der Soteris ca. 100 × 100 m.

SS. Marco e Marcelliano. »S. Damaso.« In den von de Rossi als fünfte Region (Marcus und Balbina) bezeichneten Teilen von S. Callist sind nunmehr die Cömeterien der hhl. Marcus und Marcellianus sowie angeblich des hl. Damasus zu suchen. Papst Damasus I. (366—84), der Restaurator der Katakomben, ward nach dem Liber pontificalis begraben via ardeatina in basilica sua iuxta matrem suam et germanam suam. Das Papstbuch besagt auch, daß er diese »basilica«, ebenso eine andere zu Ehren des hl. Laurentius und eine dritte »in catacumbis, ubi iacuerunt corpora ss. apostolorum Petri et Pauli« errichtet habe. Anderseits meldet dieselbe Quelle vom Pontifikat Johannes' VII. (705—707): laboravit autem et in cimiteriis beatorum martyrum Marcelliani et Marci, Damasique sancti pontificis also einen gewissen Zusammenhang der Damasusgruft mit der Grabstätte der unter Diokletian getöteten Diakone Marcus und Marcellian. Der Verfasser des Salzburger Itinerars erwähnt auf dem Wege von der Appischen Straße nach S. Paul 1. die Damasusgruft, 2. die des Marcus und Marcellian, 3. die Basilika der hl. Petronilla, und andere Quellen ergeben ebenso klar, daß die beiden erstgenannten Heiligtümer zwischen der Appischen Straße und der Ardeatinischen gelegen sein müssen. Um so auffälliger mußte es sein, wenn de Rossi wiederholt die Meinung aussprach, die Krypta des Damasus sei

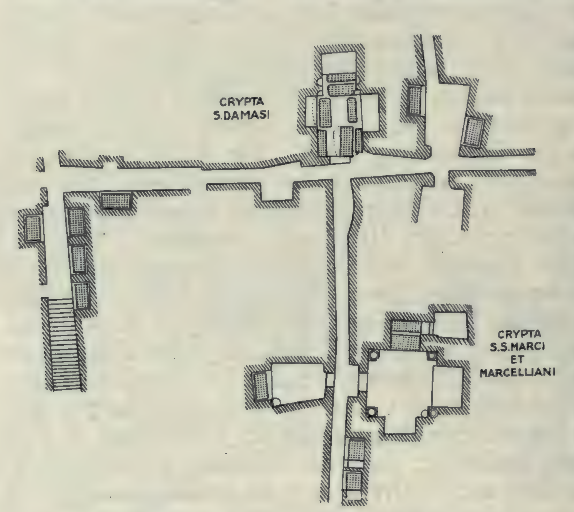


Abb. 21. **Die Krypten der hhl. Marcus und Marcellian und die sog. Damasuskrypta.**

gelegentlich der Grabungen, welche die Herzogin von Chablais 1817—1823 auf dem Terrain von Tor Marancia vornehmen ließ,[1] gänzlich zerstört worden. Schon E. Stevenson erhob hiergegen Einspruch und lud i. J. 1897 die Commissione sacra ein, die bisher näher zu Petronillabasilika hin in der Domitillakatakombe

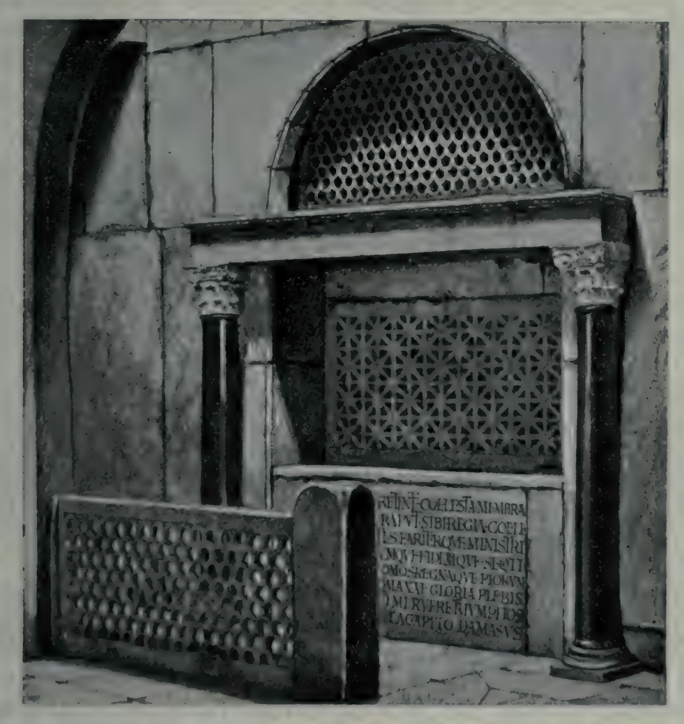


Abb. 22. Rekonstruktion einer damasianischen Märtyrergruft der Katakombe des Prätextat (SS. Felicissimi et Agapiti).

unternommene Suche nach den genannten Krypten in mehr westlicher Richtung fortzusetzen. Er verwies dabei auf die großen Arenarien der Ardeatinischen Straße und ihren etwaigen Zusammenhang mit einer Stelle in den freilich legendarischen Akten des hl. Sebastian, wo es vom Grabe der beiden Bruderheiligen heißt, es läge: in loco qui vocatur ad arenas, quia cryptae arenarum illic erant ex quibus urbis moenia aedificabantur. Sonst war weniges mehr bekannt, was zur näheren Fixierung der gesuchten Stätten führen konnte. Etwa im neunten Jahrhundert wurden die Gebeine der Heiligen nach der Kirche von SS. Cosmas und Damian am römischen Forum übertragen zusammen mit einer Reihe von

[1] Vgl. Museo Chiaramonti III. I monumenti Amaranziani, Roma 1843.

Inschriften. Dort fand man 1583 unter Gregor XIII. ihre Leiber, und Bosio notierte sich für seine Roma Sotterranea III cap. 3 die beigegebene Inschrift: Hic requiescunt corpora | sanctorum Marci | et Marcelliani | et Tranquillini presb. Unter den nach SS. Cosmas und Damian übertragenen Inschriften befand sich aber auch ein damasianisches Fragment vom Epitaph, welches der Papst seiner Schwester Irene gesetzt hat und dessen Text an Hand der Syllogeen schon de Rossi vorlegte, sowie ein weiteres Fragment, welches vielleicht auf die heiligen Marcus und Marcellian bezogen werden kann. Ein Rekonstruktionsversuch lautet:

Marcellianus hic et MarcVS GENERe clari
Qui fugientes mundum et Christum sanguine fuso
Cum dederint anIMAM CASTRO SEMPER famulatu
CaelestIS REGNI REGIAE meruere triumphos
Una fideS TENVIT FRATRES DOmus una tenebit
Ac caeluM ACCIPIET IUNGITque in saecla parenti
ComPOSVIT LAVdes Damasus cognoscite rector
Ut plebS SANCTA suos discat celebrare patronos.[1]

»Marcellian und Marcus edlen Geschlechts ruhen hier, welche der Welt entflohen sich Christum, dem sie keusch zugetan, und des himmlischen Königssitzes Triumphe verdienten. Der Glaube hielt die Brüder, ein Grab wird ihnen gemeinsam und der Himmel sie aufnehmen und mit dem Vater (Tranquillinus) vereinen. Papst Damasus, wisset, dichtete ihr Lob, auf daß das heilige (d. i. das auserwählte) Volk seine Fürsprecher zu feiern lerne.«

Die unter dem Komplex von Tor Marancia nach der Ardeatinischen Straße hin sich erstreckende neuere Suche blieb anfangs ebenso erfolglos wie jede frühere. Aber noch 1897 kam die allerdings etwas voreilige Kunde, die Krypta der Brüderheiligen sei aufgefunden worden, und zwar in der Katakombe der hl. Domitilla. Eine große Doppelkammer mit Gemälden wurde auf Stevensons und später Marucchis Betreiben in der Nähe einer halbverschütteten Treppenanlage, fast unmittelbar unter dem Casale der Tenuta von Tor Marancia, freigelegt. Die Treppenanlage war bereits von de Rossi im Bull. 1884—85 als »scala del cimitero di Basileo ove furono sepolti i santi Marco e Marcelliano« festgelegt worden. Die Sicherheit, mit welcher de Rossi gerade hier die Heiligtümer vermutete, trug wohl dazu bei, Marucchi glauben zu machen, sie seien in jener Doppelkammer gefunden, und sie zu Ehren des zweiten internationalen Kongresses christlicher Archäologen, welcher 1900 in Rom tagte, gründlich instand setzen zu lassen. In

---

[1] NB 1899, 18. Das iungit der sechsten Zeile würde sich auf den Vater der Heiligen, Tranquillinus, beziehen, der sie erst vom Martyrium abwendig zu machen suchte, dann aber selbst als Blutzeuge starb.

einem Memorial an eben jenen Kongreß[1] verbreitete er sich über den Bilderschmuck; ein Fresko der coronatio martyrum schien gar nicht so übel zu allen bisherigen Kombinationen zu passen.

Da traf es sich, daß im Juni 1902 Msgr. Wilpert für seine Publikation über die cömeteriale Malerei einige Fresken in dem Katakombentrakte zwischen San Callisto und Santa Domitilla unter dem Terrain der Trappisten aufsuchte und ebenda eine große Krypta vorfand. Es war in demjenigen Teil der Totenstadt, welchen de Rossi stets als Cömeterium S. Balbinae bezeichnet hatte, und ein zufälliger Einsturz machte die Stelle passierbar. Die Kommission gab Erlaubnis zur Ausgrabung, und so wurde eine prächtige, vielleicht historische Krypta freigelegt, eine von vier gemauerten Säulen getragene Basilicula, deren Grundriß das griechische Kreuz bildete. Auch waren die Fundamente des Altarbaues sowie des Lampenständers (mensa oleorum) noch vorhanden. Ein ausgemaltes Doppelgrab war im Boden angelegt, das Ganze mit kostbarem Marmor bekleidet. Jedoch wiesen weder epigraphische Funde noch die Malereien des Raumes, den man in der Friedenszeit als kleine Andachtskirche benutzt haben mochte, darauf hin, welche Heiligen hier verehrt wurden. Die stark verdorbenen Fresken im Arcosol verweisen ins vierte Jahrhundert. Die Lunette zeigt Moses sowie eine kleinere weibliche Gestalt zwischen zwei Männern in Tunika und Pallium; man hat darin die beiden Märtyrer zu erkennen; die Mittelfigur, in der man die »Stifterin« sah, bedarf noch der Aufklärung. Höchst wahrscheinlich steht die Figur in irgendeinem Zusammenhang mit einem weiteren hinter der Bodengruft angelegten Grabe.[2] Auf die Volte des Arcosols war in einem Discus ein Busto gemalt, wohl Christus, zu dessen Seiten zwei merkwürdige Gestalten mit Leitern nahen, eine ganz einzigartige Szene. Sonst finden sich noch das Opfer Abrahams, die Brotvermehrung und das Quellwunder Mosis. Größere Gewißheit brachten erst weitere Untersuchungen, die Wilpert naturgemäß seinem ebenso interessanten wie wichtigen Funde dank dem Entgegenkommen der Trappisten und der Kommission folgen zu lassen bestrebt war. Er ging nun an die Ausräumung einer benachbarten Galerie, welche in ein altbekanntes Cubiculum mit dem Bilde des Heilandes zwischen den Zwölfen führt. Bei diesen Arbeiten, die des lockeren Schuttes wegen Substruktionen erforderten, stieß man auf eine Doppelkammer. Ihre linke Partie enthielt ein Bodengrab mit vielen Skulpturresten sowie einen Marmorblock, in dessen Kalkbewurf sich das Negativ einer Inschrift erhalten hatte, welche nichts Geringeres darbot als den Grabtext der Mutter des Papstes Damasus, von

[1] Atti del II° Congresso intern. di arch. crist., Roma 1902, 93 ff.
[2] Vgl. MKR Tafel 214—216.

der man nicht einmal den Namen kannte. (Vgl. HAE 293.) Die Grabschrift, von der Fragmente im Schutt aufgelesen wurden, begann mit den nicht in den bekannten damasianischen Lettern, sondern in der Capitale des vierten Jahrhunderts, näherhin ganz genau im Typus des Irenefragments gemeißelten Worten:

HIC · DAMASI · MATER · POSVIT · LAVRENtia membra.

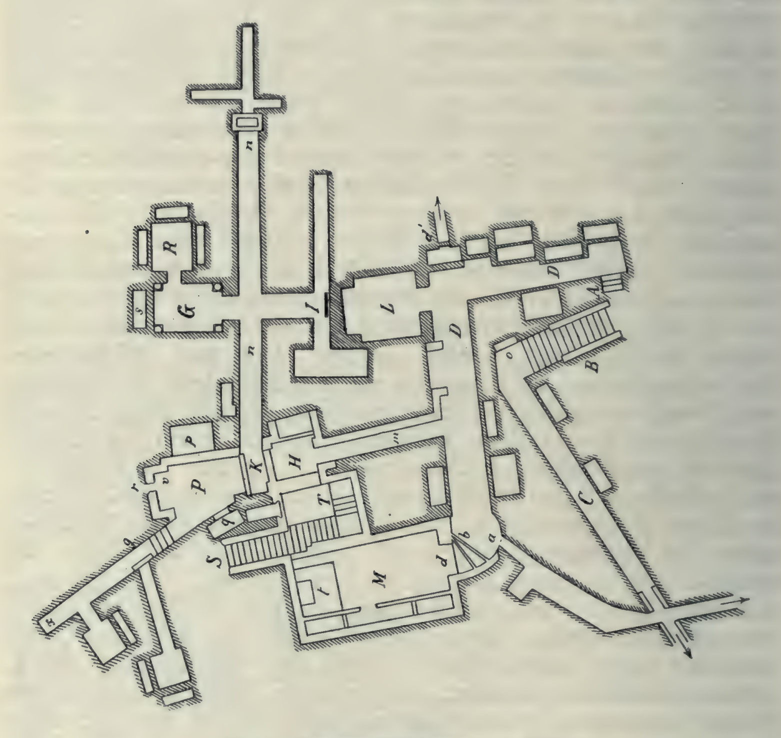


Abb 23. **Plan der Aciliergruft.** (Zu § 63.)

A Ursprünglicher (vermauerter) Zugang. B Antiker Eingang der Priscillakatakombe. C Galerie der Priscillakatakombe. D Hauptgalerie der Aciliergruft. a Moderner Durchbruch. d Im Altertum vermauerte Verbindung. L Dunkles Cubiculum. M Cubiculum des Papstes Marcellinus(?). H T Raum, in dem später die Treppe S angelegt wurde. S Treppe des vierten Jahrh. G Bemaltes Cubiculum des Märtyrers Crescentio mit nur einem (s bezeichneten) Grabe. R Dunkles Cubiculum „retro sanctos". I Vestibülgalerie des Cub. G.; sie endigt im Tuff. P Cubiculum der hl. Prisca (?) mit ihrem Arcosolgrabe p. r Moderne Bruchstelle. v Wand mit Graffitoacclamationen. n, x Endpunkte des Hypogäums.

Angesichts der Fundstelle des Positivfragments und der Bruchstücke des Cancello, zu dessen Basis der Negativblock gehörte, glaubte Wilpert in jener Kapelle auch die Gruft des Papstes selbst und seiner Schwester Irene anzunehmen zu dürfen.

Wilpert, gegen dessen These indessen ernste Bedenken erhoben wurden,[1] schildert den ersten Befund der neuentdeckten Kammer RQS 1903, 72, wie folgt: »Auf der einen Seite, links beim Heraustreten aus der Grabeskirche (d. i. der den hhl. Marcus und Marcellian vindizierten Krypta) war die Galerie nach etwa 10 Metern durch eine niedrige Mauer abgesperrt; von hier aus

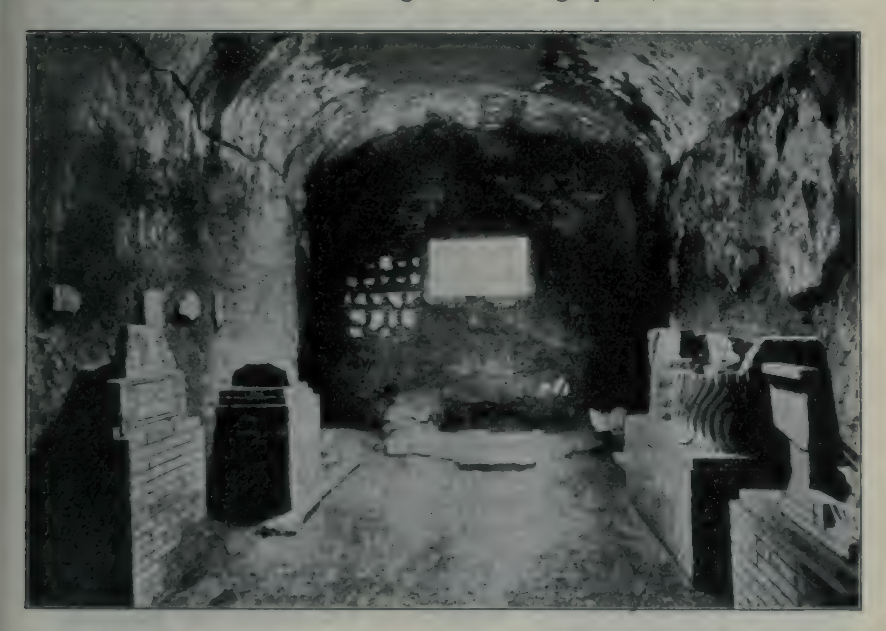


Abb. 21. Ein Cubiculum der Aciliergruft: Beisetzungsstätte des Papstes Marcellinus? (Plan Abb. 19 M).

konnten die Pilger also nicht gekommen sein. Auf der anderen Seite stellte es sich zu meiner großen Verwunderung heraus, daß die Galerie in eine seit langer Zeit zugängliche Krypta mündet, welche zu den größten der Katakomben Roms gehört und mit Malereien wie auch mit Marmorplatten ausgeschmückt war. Diese direkte Abhängigkeit brachte mich alsogleich auf den Gedanken, daß diese Krypta es sei, welche Damasus für sich und für einige Glieder seiner Familie errichtet hat. Ich ließ zunächst den Schutt, der sie noch fast bis zur Hälfte angefüllt hatte, entfernen und fand in den beiden Wänden zwei große Nischen für Sarkophage und im Boden mehrere Gräber, aus denen eine große Zahl von Bruch-

[1] Vor allem von Marucchi im NB sowie Epigrafia cristiana 377 ff. — Jedenfalls ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das Original der Laurentiainschrift, deren Abdruck aufgefunden wurde, überhaupt nur hierher verschleppt worden war.

stücken zweier Sarkophage mit reichen Skulpturen christlichen Inhaltes, zwei Marmorbasen mit Löwenköpfen, Reste einer Marmorschranke und viele Fragmente von Inschriften sowie eine ganze zum Vorschein kam, welch letztere aus dem Jahre 362 stammt und mit der seltenen Erwähnung des Stadtpräfekten versehen ist.« Die Malereien der von Wilpert dem Damasus zuerkannten Gruft stammen aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts und sind leider nur zum Teil erhalten. Namentlich die Szene in der Lunette des Arcosols ist ganz verloren gegangen. Die Vorderseite desselben zeigt das schon erwähnte Bild Christi unter den Aposteln, die Volte den guten Hirten. Auch erscheint in zwei Nischen der Pfau als Symbol der seligen Unsterblichkeit.

§ 63. Das Coemeterium Priscillae an der Via Salaria nova, dessen tieferes Stockwerk, wie wir oben sagten, vermutlich mit dem in den Märtyrerakten »ad nymphas ubi Petrus baptizaverat« erwähnten identisch ist, reicht in die apostolische Zeit hinauf (Priscilla, die Mutter des Senators Pudens). Es ist bekannt als Beisetzungsplatz der von Paulus genannten Aquila und Prisca, der hhl. Pudentiana, Praxedis, Crescention, der Päpste Marcellus, Marcellinus, Silvester, Siricius, Coelestinus, Liberius, Vigilius und adliger Familien, wie der noch dem ersten Jahrhundert angehörenden Konsularfamilie der Acilii Glabriones. Im Anfange des vierten Jahrhunderts, als S. Callist staatliche Konfiskation drohte, diente es zur Beisetzung der Päpste, und es entstand über ihm die berühmte Silvesterbasilika.

Die Priscillakatakombe wird neuerdings mit der den alten Pilgerbüchern geläufigen Bezeichnung Coemeterium Ostrianum gleichgesetzt, für das man bisher eine Katakombe der Nomentanischen Straße in Anspruch nahm. Dieser Name wird zurückgeführt auf die Wasserbehälter und Piscinen der salarischen Nekropole.[1]

Der heutige Eingang ist eine moderne Galerie, in welche zahlreiche griechische und lateinische Epitaphien vom höchsten Wert eingelassen sind. Man gelangt in ein Vestibül und einige Kammern und Krypten, von denen eine wiederum den Vorraum zur bekannten in drei Apsiden auslaufenden Cappella greca (Kapelle mit zwei griechischen Inschriften) bildet, deren architektonische Form, Stuck- und Freskendekoration höchstes Alter anzeigt. Ein ganzer Zyklus eschatologischer Bilder ziert den 6,98×2,24 m messenden anmutigen Raum, in dem über der Apsis das von Wilpert entdeckte und publizierte Bild einer »Fractio panis« Beachtung verdient.

---

[1] Also abgeleitet von haurire, haustorium = Ostrianum. NB 1914, 95 ff. Vgl. Marucchi ebenda 1916, 159 ff.: Nuove osservazioni sulla questione testè ridestata della memoria di S. Pietro nella regione Salaria-Momentana. Über die Baptisterien unten § 93.

Links vom Ausgang der Cappella greca steht ein heidnischer Musensarkophag, und von dort aus gelangt man tiefer in die Katakombe. Es finden sich noch völlig intakte Gräber des zweiten Jahrhunderts, zum Teil mit Miniumaufschriften und alter Nomenklatur (mehrmals ΠΕΤΡΟϹ). Alte künstliche Wände stützen häufig gefährdete Partien. Aus diesem Teil erhob man 1805 die heil. Philomena, deren Grabschrift im Lateranmuseum in Kopie vorhanden ist. Eine unregelmäßige Krypta zeigt in fast pompejanischem Stil das älteste Bildnis der Verkündigung des Erlösers (Isaias und die hl. Jungfrau). Die Kammer einer anderen Galerie enthält u. a. das ebenso berühmte Grabfresko einer Virgo sacra.

Im rechten Teil des ersten Stockwerks liegt die Gruft der Acilier, ursprünglich ein Hypogäum mit selbständigem Zugang (Abb. 23 u. 24). Hier war unter anderem der von Sueton und Dio Cassius erwähnte, von Domitian gemordete Konsul Manius Acilius Glabrio begraben. Reste der kostbaren Ausschmückung und der Aciliergrabschriften sind noch vorhanden, darunter auch eine, welche beweist, daß der Name Priscilla sich spätestens im zweiten Jahrhundert in der Nomenklatur der gens Acilia vorfindet.

Die Aciliergruft diente gleichsam als Confessio der Basilika des hl. Silvester, zu welcher eine in unmittelbarer Nähe liegende monumentale Treppe emporführt. Die Grabungen vom Jahre 1907 ab haben neues Licht über diese wichtige Gruftkirche von Päpsten und Heiligen gebracht. Ein anderer Gang in der Nähe der Aciliergruft führt herab in das zweite Stockwerk der Katakombe, wohin man auch auf einer Treppe vom Vorraum der Cappella greca aus gelangt. Die Galerien dieses Stockwerkes sind z. T. alteren Datums, sie bergen Gräber und Inschriften vom zweiten bis vierten Jahrhundert. Bei der ungeheuren Ausdehnung derselben haben künftige Ausgraber dort noch manchen Erfolg zu erwarten. Hier liegt auch eins der von Marucchi untersuchten unterirdischen Baptisterien (siehe unter Sakralbauten), welches den der Priscillakatakombe beigelegten Titel sedes, ubi Petrus baptizavit in Erinnerung bringt. Ausführliche Beschreibung des Cömeteriums erfolgt in der Fortsetzung der RS, die wichtigsten Ausgrabungsberichte erschienen im Bull. und NB.

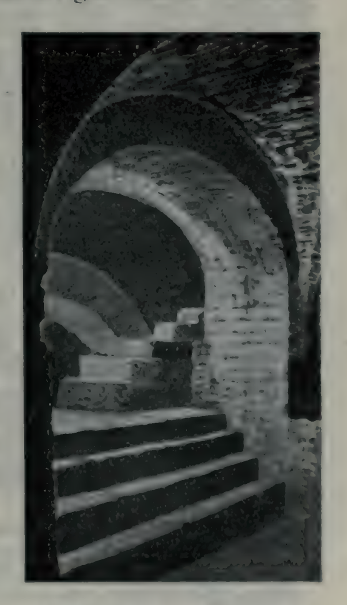


Abb. 25 Treppe im Vorraum der „griechischen Kapelle" von S. Priscilla

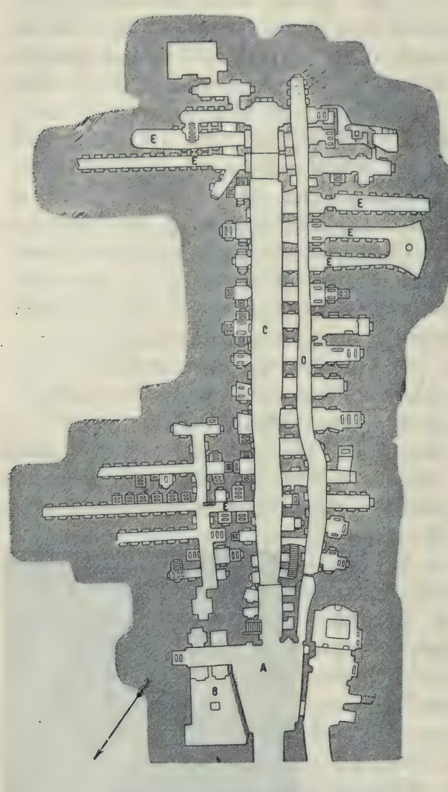


Abb 26. **Katakomben zu Neapel.**



Abb. 27. **Durchschnitt eines Teiles der Katakombe von San Giovanni (Syrakus).**
A Luminare BB Grabkammern mit Eingang. C Arcosolgräber. C[1] Querschnitt eines Arcosolgrabes. D Loculi. E Senkgräber.

§ 64. **Außerrömische abendländische Katakomben.** Es liegt auf der Hand, daß der römische Katakombentypus auf das Begräbniswesen in den Provinzen vorbildlich einwirkte. Wenn trotzdem große Anlagen, wie die Katakombe des heil. Januarius (S. Gennaro dei Poveri) zu Neapel, die sizilischen Cömeterien, im einzelnen abweichen, so trug hieran zunächst das Erdmaterial schuld, welches bei größeren Räumen weniger Ausdehnung gestattete. Es darf freilich nicht übersehen werden, daß sowohl hier wie im ältesten christlichen Rom nicht die Katakombe mit Galerien das Ursprüngliche war, sondern die Einzelgruft. »Sie bestimmt«, sagt V. Schultze in dem Werke über die altchristlichen Grabstätten Siziliens, „nicht nur die Anfänge des christlichen Grabbaues, sondern führt auch im ganzen Verlaufe seiner Geschichte die Herrschaft; alles andere bleibt Nebenerscheinung. Die irrtümliche, aus der Betrachtung der Katakomben der Stadt Rom erwachsene Meinung, daß die sog. Katakombe, d. h. das System von Galerien, die eigentliche Normalgrabform der alten Kirche darstelle, verschuldet bis auf diesen Tag, daß man an diesen Denkmälern, deren Zahl tatsächlich fast unübersehbar ist, achtlos vorübergeht

oder sie der Antike überläßt, wo nicht besondere Merkmale sie als christlich aufweisen. Dadurch ist ein völlig falsches Bild der Situation entstanden.« Die vier bisher bekannten Katakomben



Abb. 28.

von Neapel reichen noch in die Urzeit des Christentums zurück. Das Charakteristische an allen ist eine große Empfangshalle am Eingang, wie sie in Rom nur noch selten (Tor Marancia) in Rudimenten angetroffen wird. Von der Tiefe dieses Felsensaales beginnen die Korridore, bei S. Gennaro zwei seitwärts übereinander



Abb. 29. **Großes Cubiculum mit rundem Luminar in San Giovanni (Syrakus).**

geordnete Galerien, die im Laufe der Zeit bis auf ca. 90 m vertieft wurden. Gelegentlich sind sie seitlich durch Gänge verbunden, Kammern und Gänge sind seitlich von ihnen angelegt. Die weiten Räume werden von Pfeilern, die aus dem Stein herausgemeißelt sind, gestützt. Arcosol, Loculus und Senkgrab kommen abwechselnd vor. Eine ähnliche Anlage wie San Gennaro ist die des hl. Blasius zu Castellamare: auch hier Eingangsraum (quadratisch) und langer Korridor, der aber in ein Sälchen endet, von dem noch weitere Galerien ausgehen. Unter den zahlreichen Grabkammern Siziliens sind die von Orsi, Führer und V. Schultze gründlich erforschten größeren Denkmäler in Syrakus hervorzuheben. Einzelne Anlagen bei Syrakus, S. Alfano, Pallazolo usw. entsprechen der ursikelischen Grabanlage »a campana«, einer kaum 2 m tiefen glockenförmigen Kammer mit bis zu 35 Senkgräbern im Boden und Arcosolien und Nischen in den Wänden. Neben diesen Glockenkammern kommen auch quadratische und rechteckige Einzelcubicula vor, deren Anlage als isolierte Familiengrabstätte die geologischen Verhältnisse der Insel fast aufdrängten. Zu Hunderten



Abb. 30. **Katakombe von Kyrene.**

haben sich solche auch von Juden und Heiden beliebte Gelasse erhalten. Die eigentlichen Katakomben der Insel ähneln in bezug auf ihre größere Ausdehnung den römischen Anlagen bei breiteren Verhältnissen, großen Felsensälen und häufiger Anwendung des Arcosols, dessen Formen hier wie auf Malta außerordentlich variieren. Sarkophage und Senkgräber sind häufiger als in Rom und Neapel. Die ältesten syrakusanischen Katakomben sind die in ihrem Kern noch wohl ins zweite Jahrhundert zurückreichenden Nekropolen der Vigna Cassia und von S. Maria di Gesù. Dem dritten bis fünften Jahrhundert dürfte die San Giovannikatakombe angehören, deren Anlage unser Plan Abb. 28 sowie der Schnitt Abb. 27 und die Darstellung eines Cubiculums mit großem Lichtschacht Abb. 29 illustrieren. Es folgt zeitlich die Gruppe von Priolo und Canicattini mit ihren Baldachingräbern und die Katakombe von Girgenti mit ihren großen Rotunden. Für die Maltesergruppe bleibt zu bemerken die von phönizischen Einwanderern übernommene Backofenform mancher Gräber, ferner der Umstand, daß sich viele Sarkophag- und Arcosolgräber der Form der Leichen anpassen, insbesondere eine eigene kleine Erhöhung mit rundem Ausschnitt für den Kopf darbieten.

In der Weise von S. Gennaro (Neapel) konstruiert ist die Katakombe von Melos, breiter diejenige von Kyrene, deren Riesenkorridor sich von 17 m bis auf 3,5 m bei 55 m Tiefe verengt und wohl Seitencubicula, aber keine seitlichen Galerien aufweist. (Abb. 30.)

§ 65. Die orientalischen Katakombenanlagen, die mit Kyrene bereits betreten wurden, sind spärlich erhalten. Gemeindecömeterien unter der Erde fehlen einstweilen noch gänzlich, die vorhandenen Totenstätten besitzen eine räumlich nur geringe Ausdehnung und ziehen, wie es scheint, die Privatanlage dem öffentlichen Friedhofe vor. Am auffallendsten ist das Fehlen großer Cömeterien für die ersten Metropolen der griechisch-orientalischen Christenheit, namentlich Antiochien und Alexandrien. Doch gewähren pagane Anlagen, wie die Katakombe im Scherbenberge (Kôm esch-Schugâfa) ein Bild ihrer Gestaltung. Diese 1900 entdeckte Anlage geht auf das zweite nachchristliche Jahrhundert zurück. Ihre Räume liegen in mehreren Stockwerken untereinander, und ein großes rundes Luminare sorgte für Licht und Luft. Eine Rotunde mit anstoßendem geräumigen Cubiculum, das als triclinium funebre diente, gewährte Raum für die Trauerfeierlichkeiten, und von hier aus stieg man hinab zu den Grabkorridoren und Kammern, in denen das Loculusgrab und die Sarkophagnische vorherrschen. Eine Hauptgalerie zählt in zwei Lagen übereinander 91 loculi, meist trisomi, wenn nicht gar für vier Leichen bestimmt. Rote auf die Verschlußplatten aufgetragene Dipintoinschriften gaben Namen und Alter der Beigesetzten an.



Abb. 31—32. **Kryptoportikus und Grufthöhle des hl. Menas im libyschen Territorium. (Menasstadt.)**

Was von christlichen Anlagen dieser Art in Alexandrien bisher bekannt wurde, sind Sippengrüfte des dritten und vierten Jahrhunderts, die großenteils zerstörten Begräbnisse von Karmûz, Abu el Achem, Mustafa und Gabbari. Große Cömeterien waren und sind noch unzweifelhaft vorhanden, und zwar, was ich auf Grund eigener Erkundung für wahrscheinlich erachte, in dem felsigen Boden zwischen dem antiken Judenquartier und dem Gebiet von Eleusis ostwärts. In den bisher erforschten christlichen Grabanlagen herrscht das Loculusgrab vor. So gruppieren sich um den 5×8 m messenden Gruftraum der Katakombe von Abu el Achem je sieben Schiebegräber, während in einer Nische am Ende des oblongen Raumes, welchem ein Vestibül vorgelegt ist, ein besonders hervorgehobenes (Heiligen-)Grab Platz hatte. Ein Schacht am Eingang des Hauptcubiculums führt in eine vorchristliche Gruft hinab, und auch sonst erweist sich das Cömeterium als Erweiterung und Adaptierung einer paganen Anlage. Wahrscheinlich ist auch die Gruft des hl. Menas in der Alexandrien benachbarten Mareotiswüste auf eine pagane Grabanlage, und zwar ein Höhlengrab, zurückzuführen. Sie liegt im Zentrum der Heiligtümer der Menasstadt, unter der schola cantorum einer bereits im vierten Jahrhundert vorhandenen Kirche, und eine breite Marmortreppe sowie ein prächtiger Kryptoportikus (Abb. 31) führen zu ihr hinab. Die Reste des Patrons der libyschen Wüste waren in einem Altargrab beigesetzt, über dem an der Wand der

Grufthöhle (Abb. 32) das berühmte Marmorrelief des Heiligen eingelassen war. Ein gewölbtes Cubiculum und eine kleine Katakombe schließen sich westwärts an die Höhle an, deren Grundriß aus § 85 ersichtlich ist.

In Palästina benutzten die Christen Felsengräber analog ihren jüdischen Vorfahren, Kammern, die seitlich in den Stein eingeschnitten wurden oder zu denen ein durch Treppe oder Leiter gangbar gemachter Schacht leitete.[1] Jene Kammern sind meistens rechtwinklig und mit einem ebensolchen mitunter architektonischen (portalartigen) Vorraum versehen. Schwere Steintüren verschlossen die einzelnen Zugänge. Die charakteristischste Beisetzungsart war das Bankgrab (Auflegegrab), eine freistehend ausgeschnittene oder in den Felsen eingeschnittene und dann von einem Bogen überwölbte Bank, auf die der Tote nur in Leinen gehüllt gelegt wurde. War in einigen Fällen die Bank sargähnlich ausgehöhlt (Einlegegrab), so näherte sich diese Form zuweilen dem Arcosol. Daneben kommen freilich das Senkgrab und häufig ein backofenförmiges Schiebegrab vor (»Richter«-, »Königsgräber«). Eine bisher einzig dastehende Ausnahme im Familiengrabsystem Palästinas bildet die Ölbergkatakombe, die jedoch im wesentlichen schon nachkonstantinisch zu sein scheint. Wie der Grundriß zeigt, stellt sie die Vereinigung zahlreicher Kammern zu einem Korridor mit ca. 60 Gräbern dar. Sie liegt[2] im nördlichen Teile des Ölbergs, auf einem Terrain, das heute die Bezeichnung »Garten des Jägers« trägt, dagegen unter Christen wie Juden seit alters als Galiläa (Viri Galilaei) angesprochen wurde. In ihrer Nähefand sich die an anderer Stelle erwähnte Mosaikinschrift auf eine Susanna. Merkwürdig erscheint die angebliche Mischung jüdischer und christlicher Gräber. Vom ursprünglichen Eingang aus (den jetzigen bildet eine auf dem Plan unter 2 verzeichnete Öffnung) gelangt man in eine 5×4 große und 2 m hohe jüdische Kammer, darinnen sich Ziffer 1 eine teichartige Vertiefung befindet, die auf zwei Seiten bankartig



Abb. 33. Ölbergkatakombe (Jerusalem).

[1] Fur letztere Abart findet sich auch ein Beispiel am Mithridatesberg bei Kertsch in Rußland. Ein 8 m tiefer Schacht führt senkrecht in die trapezformige wenig über 2 m breite Kammer. Siehe die Abbildung des Eingangs dieser Kammer mit Inschriften HAE 159.

[2] Vgl. den Bericht von Baurat Schick, Ztschr. des Deutsch. Palast.-Vereins 1889, 193 ff.

eingeschlossen ist. Solche »Teiche« sind auch in der Galerie B unter 6 und 7 zu treffen. In der Kammer befinden sich einige Schiebegräber und Spuren von anderen. Durch einen an die linke Ecke der Rückwand dieser Kammer stoßenden kleineren Raum gelangt man links in eine tiefer liegende »Höhle« mit drei christlichen Gräbern. Der Boden der ganz regellosen Galerie ist z. T. mit Senkgräbern ausgenutzt. Nach Osten zu führen (links von B, B, 7) verschüttete Treppen ans Tageslicht. Eine genauere Untersuchung der sehr interessanten Anlage wäre dringend erwünscht.



Abb. 34. **Felsgräber zu Meschûn (Zentralsyrien).**

Zu den unterirdischen Grabkammern Syriens und Mesopotamiens, die sich auch als kleinere Familiengrüfte erweisen, führt, wenn sie in den Boden eingelassen sind, eine Treppe, an deren Ende eine oft mit Symbolen (Christusmonogramm) gezierte Tür den Zugang zum eigentlichen quadratischen oder rektangulären Cubiculum verschließt, in dessen Seiten bis zu 6 trogartige Arcosolgräber angelegt waren, deren Verschluß schwere Sarkophagdeckel bildeten. Auch die oberirdische Abstiegsöffnung deckte in der Regel ein wuchtiger, mit Handhaben versehener Sarkophagdeckel, über dem sich zuweilen noch ein hoher säulengetragener Überbau (tegurium) wölbte. Die seitlich in Felswände oder Bodenerhöhungen eingetriebenen Kammern waren ähnlich konstruiert; einige Stufen führten gewöhnlich zu einem Portalbau von tempelartigem Aussehen, hinter dem das Atrium und das Cubiculum

angeordnet waren. (Abb. 35.) Ein Charakteristikum der syrischen Gruppe ist die Bevorzugung der Arcosolform, sei es als Sarkophagnische oder als Platz für eins oder mehrere Troggräber. Vgl. die Nekropole von Meschûn Abb. 34.

So spärlich — von dem seit de Vogüé erfolgreich durchforschten Zentralsyrien abgesehen — die Quellen Syriens und der Nachbarländer fließen, noch trauriger ist es mit den unterirdischen Cömeterien oder besser Hypogäen **Kleinasiens** bestellt, wo alles zwingt, sie vorauszusetzen, so gut wie nichts aber bisher sichergestellt wurde. Einige viereckige Cubicula im Kalkfelsen bei Seleukeia mit je 3—10 arcosolartigen Gräbern, ähnliche Kammern bei Anazarbe und Korykos erinnern in mancher Hinsicht an syrische Gräber. Bei zahlreichen in Reisewerken erwähnten Denkmälern dieser Art läßt sich ihr christlicher Charakter lediglich vermuten, zumal sie in konstruktiver Hinsicht sich nicht von heidnischen Anlagen unterscheiden lassen, anderseits kennzeichnende Symptome u. dgl. den kleinasiatischen Monumenten oft abgehen. Eine Anzahl von jüngeren Felsen- und Höhlenkirchen, Solyandere, Tal Geröme Ajasin usw. scheint auf christliche Grabbauten zurückzugehen.

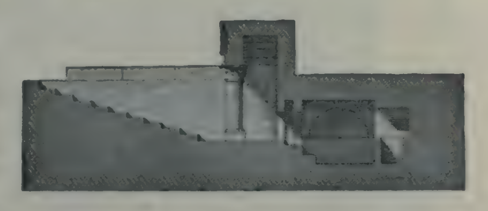


Abb. 35. Felsgrab mit monumentaler Fassade zu Mudjeleia.

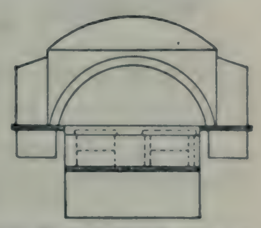


Abb. 36. Durchschnitt einer Felskammer mit 2 Sarkophagen (Tipasa, N.-Afrika).

II. Friedhöfe sub divo.

Für die oberirdischen Begräbnisplätze war im allgemeinen der echt christliche, auch den Katakomben eigene Terminus κοιμητήριον, coemeterium, üblich. Vorzugsweise in Nordafrika tritt an seine Stelle der allgemeinere Begriff der **Area**, das Feld, der Platz, und die Inschriften gebrauchen Ausdrücke wie area martyrum (Constantine) oder area ad sepulcra (Cherchel). »Areae non sint« rief der Pöbel gemäß Tertullian, ad Scapulam c. 3, als er zum erstenmal sich an die durch Gesetz geheiligten Gräber der verhaßten Christen wagte. Für die kleinen Grabbauten auf solchen areae gab es noch — hier wie im Orient — die besonderen Bezeichnungen memoria, cella oder accubitorium. Eine für diese Ausdrücke wichtige Schenkungsinschrift aus Cäsarea in

Mauretanien, deren originale Vorlage der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts angehören dürfte, schildert, wie Euelpius, ein cultor verbi (Christ), eine Area zu Gräbern hergegeben und ganz auf



Abb. 37. **Erdgrabtypus der Gegend von Dana (Syrien).**

eigene Kosten eine cella gebaut hat; »er hinterließ der hl. Kirche diese memoria«. Die Inschrift lautet:

Aream ad sepulchra cultor Verbi contulit
Et cellam struxit cunctis suis sumptibus:
Ecclesiae sanctae hanc reliquit memoriam.
Salvete fratres, puro corde et simplici
Euelpius vos satos sancto spiritu.
Ecclesia fratrum hunc restituit titulum.
M. A[nni] I[uliani] Severiani clarissimi viri
Ex ingenio Asteri.[1]

Der von jüngerer Hand hinzugefügte Schlußvermerk des Sepulkralgedichtes bezieht sich auf die Wiederherstellung der vielleicht in den Verfolgungen von 257 oder 304 zerstörten Inschrift.[2]

§ 66. Bei diesen oberirdischen Grabstätten des Urchristentums unterscheidet man 1. Senkgräber und Sarkophaggräber, vereinzelt oder in Gruppen und Gemeindefriedhöfen, und 2. Mausoleen (mausoleum, memoria). Vereinzelt schon vor Konstantin angetroffen, werden die oberirdischen Friedhöfe nach dem Jahre 400 schnell allgemein üblich. In Rom wurde zunächst das Terrain (area) der Katakomben zur Anlage von Cömeterien sub divo benutzt. So legte man auf dem Boden über S. Callist Grabschachte an, die bis zu zehn Leichen übereinander in je einem »locus« bargen. Die Senkgruben (formae) verstärkte evtl. noch

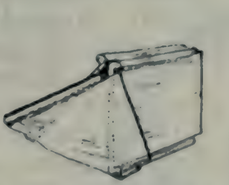
---

[1] CIL VIII 9585. [2] HAE 126 f. Abb. 128.

Mauerwerk. Über jeder beigesetzten Leiche brachte man horizontale Verschlußplatten aus Ziegel oder Marmor an, bis das Grab gefüllt war. Erst dann vermauerte man die oberste Deckplatte definitiv. Neben dem einbettigen war diese Art des Senkgrabes sporadisch auch im sonstigen Italien und in Afrika verbreitet. Einen abweichenden Verschluß desselben zeigen einzelne spanische, afrikanische und palästinensische Gräber, indem die Deckplatten, des öfteren musivisch dekoriert, nicht genau dem Endniveau entsprechen und so eine weitere Aufschüttung oder zweite Platte nötig machten. (Abb. 38.) In Afrika trifft man häufig eine halbzylindrische gemauerte Wölbung als Grabdecke, wohl im Anschluß an punische Grabformen, in Syrien, aber auch in Salona und Julia Concordia verschlossene satteldachförmige Monolithe mit Akroterien, die Senkgrube oder den freistehenden Sarkophag aus Kalkstein (Afrika und Julia Concordia in Italien), Sandstein (Gallien), Marmor, Travertin, Peperin (Italien), seltener Ton, Blei u. dgl. Holzsärge kommen in Senkgräbern gelegentlich vor (Afrika); am merkwürdigsten sind jedenfalls Krugsärge, aus ganzen oder geteilten Amphoren hergestellt (Afrika, Ägypten, Salona). Die Friedhöfe der Menasstadt bieten neben dem jüngeren Senkgrab des 5.—8. Jahrhunderts, welches mit 3—4 Kalksteinplatten verschlossen wurde (Nordnekropolis), auch die seltenere Form des Teichgrabes, nämlich einer Erdkammer, auf deren Boden die Leichen nebeneinander bestattet wurden (Südnekropolis). Drei oder mehrere Stufen führen zum Eingang dieser Gräber, deren Verschluß aus einer oder mehreren senkrechten Platten bestand.



Abb. 38. Mosaikgrab zu Thabarca (N.-Afrika).



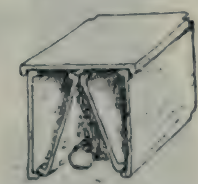


Abb. 39. Verschluß von Erdgräbern zu Tipasa (N.-Afrika).

Mausoleen (nach dem herrlichen Grabmal des Königs Mausolos zu Halikarnassos), d. i. sepulkrale Freibauten der verschiedensten Formen, gab es im Urchristentum häufig. Was uns heute davon erhalten ist, beschränkt sich, soweit es sich nicht zugleich um Grabkirchen handelt, auf weniges in Syrien, Afrika und Ägypten. Derartige Bauten kommen vereinzelt als Eigentum von bestimmten Familien vor, seltener in großer Zahl beieinander, wie in der großen Oase der libyschen Wüste. Die eigenartigste Form dieser Sepulkralbauten ist jedenfalls die der



Abb. 40. **Grabmal des Diogenes zu Hass (Syrien). (Oberirdische Gräber.)**

Pyramidengräber, deren Errichtung in Syrien und in Nordafrika an die einheimische Kunst dieser Länder anknüpft. Eines der schönsten einschlägigen Beispiele ist das nebenstehende Grab des Diogenes zu Hass in Zentralsyrien, ein großartiger Bau aus dem vierten Jahrhundert. Die Nekropolis von Hass zeigt eine Reihe solcher Pyramidengräber, andere finden sich zu El Barah, Dana usw. Melchior de Vogüé hält das Grab für gleichzeitig mit der schönen Kirche zu Hass; das links sichtbare Felsenhypogäum ist datiert vom Mai 377. Innere Anordnung: im gewölbten Erdgeschoß fünf Arcosolien mit Sarkophagen, im Obergeschoß drei Särge. Das hübsche Portal ist mit dem Christusmonogramm geziert, an der Nord- und Westfassade stehen Inschriften im Sinne von Ps. 118, 26 f.[1] Die dekorativen Elemente solcher Gräber erinnern wiederholt an ravennatische Kunstübung.[2] Als Mischform von Hypogäum und Freibau sind dann Mausoleen zu betrachten, in denen statt evtl. einfacher Senkgräber kleine unterirdische Grabschachte angelegt sind. Den Durchschnitt eines solchen von einer Cella überbauten Schachtgrabes aus dem vierten bis fünften Jahrhundert zeigt nebenstehende Abbildung.

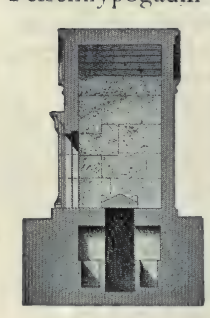


Abb. 41. **Durchschnitt eines überbauten Schachtgrabes zu Serdjilla.**

---

[1] Ἐπισκέψου τὴν γὴν καὶ ἐμέθυσας αὐτὴν ἔασε τὰ συνθρίμματα αὐτῆς ὅτι ἐσαλεύθη. — Εὐλογημένος ὁ ἐρχόμενος ἐν ὀνόματι Κυρίου· θεός κύριος καὶ ἐπίφανεν ἡμῖν, La Syrie Centrale, pl. 70. Das ebenda auf Tafel 72 rechts oben gezeichnete Grabmal ohne Portikus dürfte ein flacheres Pyramidendach getragen haben an Stelle der durch Punkte markierten Kuppel.

[2] Das berühmte zweigeschossige Grabmal König Theodorichs in Ravenna zeugt direkt von orientalischem (syrischem) Einfluß, höchstens könnte man sagen, sein Vorbild sei ein vom Orient inspirierter, römischer Grabbau gewesen, und auf die Tatsache verweisen, daß die Architekten der römischen Mausoleen

In Afrika, speziell Algerien, treffen wir zwei Arten von Pyramidengräbern, zu Blad-Gytun (Kabylien) ein Oktogon, jede Seite 4,30 m messend mit Säulenordnung und wohl einem stufen-



Abb. 42. **Afrikanisches Eingeborenenmausoleum (Djedar) mit Grundriß.**

pyramidenförmigen Dach, dessen Gesamthöhe 10 m beträgt, und zwei Gruppen von Djedars oder Eingeborenengräbern bei Tiaret (Oran). Letztere sind wirkliche Stufenpyramiden, die sich auf starkem quadratischen Unterbau erheben. Im Kern der Pyramide sind die Grabkorridore angelegt mit Kammern und Malereien. Die Djedars werden von eingeborenen Fürsten des fünften bis siebten Jahrhunderts errichtet worden sein; sie fallen außerhalb des Rahmens der sonstigen Übung im Urchristentum und lehnen sich an indigene Überlieferung an.

Neben den Pyramidenmausoleen sind zu vermerken Zentralmausoleen und Rotunden, deren Grundlage ein Polygon oder Kreis zu sein pflegt. Ein bedeutender Rundbau dieser Art erhob sich bei Tipasa, dicht am Meeresgestade, auf dem Ostcömeterium der Stadt. Er war teils aus Haustein, teils aus Ziegelwerk hergestellt und, wie es scheint, im Innern mit einer konzentrischen Pfeileranlage, welche Dach oder Kuppel tragen half. Vierzehn Arcosolien dienten zur Aufnahme von Sarkophagen. Das dem Eingang gegenüber gelegene Arcosol wird liturgischen Zwecken gedient haben.[1] Die Rotunde besitzt nur einen Eingang, vom Meere her. In den Arcosolien standen zumeist Sarkophage



Abb. 43 **Rundmausoleum auf dem Ostcömeterium zu Tipasa (IV. s.).**

starke Anregung von Osten empfingen. Prächtig stilisiert ist das Mausoleum auf dem Münchener Elfenbeinrelief mit der Himmelfahrt. Vgl. Venturi, Storia dell' arte italiana, Milano 1901 I 111.

[1] Gsell a. a. O. p. 410; Grandidier in den Atti del II° Congr. intern. di arch. crist., Roma 1902, 68 ff.

aus Kalkstein, einer aus Marmor, in dem vermutlich eine hervorragende Persönlichkeit (Märtyrer?) eingeschlossen war. Einige Särge waren in den Boden eingelassen, und es ergab sich in einem Falle der Gebrauch eines Innensarges aus Holz. Das bekannteste Rundmausoleum des Abendlandes ist das Grabmal der in Bithynien gestorbenen Tochter Konstantins, Konstantina (S. Costanza in Rom). Es liegt unmittelbar über den Katakomben von S. Agnese und gleicht dem vorigen bis auf das Atrium und einige Details. Auch dem Alter nach dürften die beiden Mausoleen sich nahestehen, während in bezug auf die von kaiserlicher Munifizenz ermöglichte kostbare Ausschmückung (Porphyrsarkophag im Vatikan) das römische einzig dasteht.[1] Bei Besprechung des Zentralbaues haben wir noch kurz auf diese und ähnliche Grabstätten zurückzukommen. Unzweifelhaft hatte der kirchliche Zentralbau von den Rotundenmausoleen des Heiden- und Christentums zu lernen, wenn sie nicht gar die direkten Vorbilder waren. Es scheinen aber diese Rotunden und Polygone ihren Weg ins Abendland über Kleinasien genommen zu haben. Die ganz ausführliche Beschreibung eines konstruktiv beachtenswerten Martyriums (Oktogon) ist in einem Briefe Gregors von Nyssa an Bischof Amphilochios von Ikonium erhalten geblieben.[2]

Polygone Mausoleen, zum Teil mit Kuppeldach, überlieferte in beträchtlicher Anzahl ein weltfernes Eiland der libyschen Wüste. Sie bilden die Nekropolis der »großen Oase« und stammen mit ihren hochbedeutsamen Fresken, wie ich nachzuweisen versuchte, noch aus dem vierten Jahrhundert.[3] Neben einfachen Memorien mit Senkgräbern baute man rechteckige Kapellen und größere achteckige Mausoleen mit Grüften. Arkaden, Giebel usw. zeigen vielseitige Gliederung. Manche dieser Mausoleen umgibt eine Art Vorhof mit abschließender Ziegelmauer. Die merkwürdige, halb im Sande vergrabene Totenstadt durchziehen regelmäßige Straßen, und ein großer Hauptbau wird Kultzwecken gedient haben. »Am Fuße des Gebirges,« schildert Brugsch-Pascha, »auf einem Kalksteinfelsen von etwa vierzig Fuß Höhe angelegt, dehnt sich vor unseren Blicken eine ganze Stadt aus, deren Häuser, in regelrecht angelegte Straßen verteilt, bald wie Mausoleen, bald wie große offene Hallen von weitem erscheinend, unwillkürlich zu einem Besuche und zum Eintritt einladen. Der Anblick der ganzen Stadt, man kann es nicht leugnen, hat etwas ungemein Wohlgefälliges und Einladendes. Kaum hegt man den Gedanken, bald die Straßen einer stillen, verlassenen, den Toten gewidmeten Nekropolis zu betreten. Sobald wir den Fuß auf den Boden der

---

[1] de Rossi, Musaici fasc. XVII f.

[2] vgl. § 91.

[3] C. M. Kaufmann, Ein altchristliches Pompeji in der libyschen Wüste, Mainz 1902.

Totenstätte gesetzt haben, ändert sich das Bild wie mit einem Zauberschlage. Elende, aus dunkelgrauen getrockneten Erdziegeln aufgeführte Bauten, von innen und außen mit einer dünnen, gegenwärtig ganz oder teilweise abgeblätterten Gipsschicht überzogen, bald mit einem flachen Dache versehen, bald von einer Kuppel domartig überwölbt, die Fassaden mit imitierten, an die Wände gesetzten Säulenstreifen aus Lehmwerk geschmückt, zwischen welchen sich oftmals Bogen aus gleichem Material ausspannen, als weitere Dekoration an den glatten Wandseiten kleine Nischen in Gestalt eines rechtwinkligen Dreiecks, alles bis zum



Abb. 44. Nekropolis der „großen Oase" in der libyschen Wüste.

Türeingang hin zerfallen, verwüstet und zerstört im Laufe der vergangenen Jahrhunderte: das ist das wenig erquickende Bild der Oasen-Nekropolis in ihrer nächsten Nähe.«[1]

Die etwa fünf Kilometer von El-Kargeh entfernte Totenstadt mit ihren ca. 200 Sepulkralbauten breitet sich von dem Hügel, auf dem man sie erblickt, nach zwei Seiten hin aus, die durch ein kleines Tal voneinander getrennt sind. Man ist versucht, zunächst an eine Ansiedlung von Anachoreten zu denken, deren einzelne, zum Teil noch von Mäuerchen umgebene Zellen sich um wenige größere kirchenartige Gebäude gruppieren, in denen die gemeinsamen Versammlungen abgehalten wurden; eine gute Illustration zu dem ἐν μεμορίοις κατοικοῦντες des Konzils von Chalcedon, welches eine bestimmte Klasse von Mönchen (μεμοροφύλακες) so benennt. Von den hochgelegenen Grabgruppen zeichnet sich die westliche durch einen besonderen Schmuck ihrer Fassaden aus, die im Tal gelegene durch die mehr planmäßige Terrainbenutzung, da sie eine zu beiden Seiten bebaute Gräberstraße darstellt, die

[1] Brugsch, Reise nach der großen Oase, Leipzig 1878, 59.

beim größten aller vorhandenen Gebäude mit den hochliegenden Grabreihen zusammentrifft. Der Typus dieser Gräber, welche im Laufe der Jahrhunderte ausgeraubt und von den Einheimischen nach Schätzen durchwühlt worden sind, wechselt. Abgesehen von den gewöhnlichen Erdgräbern ohne besondere Denkzeichen kann man drei Arten unterscheiden, nämlich: a) gemauerte Gräber, b) Grabkammern, c) Grabkapellen. Als einfachster Typus erscheint der erstgenannte. Er ahmt die gewöhnliche Form der Sarkophage nach mit gewölbter Decke und akroterienartigem Schmuck an den Ecken. An zweiter Stelle kommen eigentliche Grabkammern, unter deren Boden die Leiche gebettet wurde. Ihre Durchschnittsgröße beträgt bei 2,50 m Höhe 1,50 m Breite und 1,80 m Länge; der Grundriß ist immer rechteckig. So hoch wie das Zentrum der Deckenwölbung liegt, steigen die Seitenmauern empor, so daß dem Fern- oder Näherstehenden der Eindruck einer flachen Bedachung bleibt. Die eigentlichen Grabkapellen erheben sich, ihrer Mehrheit nach, quadratisch, mit Pilastern an der Eingangswand im Innern und einer Kuppel, welche, von vier an den Mauern ausladenden Bogen getragen, zuweilen frei über den Bau herausragt, zuweilen vom höher geführten Frontispiz einseitig maskiert wird. An einzelnen Frontüberführungen bemerkt man allerdings noch Stützen, die einem auf Balken errichteten Schutzdache gedient haben mögen. Auffallenderweise und nur als Ausnahme zeichnen sich einige dieser Kapellen durch eine Apsis aus. Andere mausoleumartige Denkmäler mit stark hervortretender Kuppel ruhen auf einer achteckigen Basis. Das Innere der in Gruppen, einzeln, sehr oft auch paarweise stehenden Kapellen und Mausoleen macht eine Tür zugänglich, die sich meist, abgesehen von der oben erwähnten eigentlichen Straße, nach Süden zu öffnet, die einzige Planmäßigkeit, die sich sonst in bezug auf die Situation der Bauten erkennen läßt. Wo nicht eine kleine, von Rohziegeln gebildete Mauer eine Art Vorhof bildet, tritt man direkt durch die vielfach von blinden Arkaden flankierte Tür ins Innere. »Die Stuckdekoration der Grabhäuser von außen und innen ist nach Anlage und Form ein Gemisch von einheimischer und spätklassischer Art. Ägyptisch ist die Hohlkehle, die pylonartige Neigung der Mauern nach innen und die Form mancher Türumrahmungen. . . . Da in den Oasenorten Vorhallen und Lauben durch Palmstrünke mit darübergelegtem flachem Lehmdach errichtet werden, ist das Vorbild der Palme für die Pilaster und Säulen mit ihren Kapitellen erklärlich.«[1] Vgl. auch Buch III.

Ägypten ist das Land, wo noch ungezählte christliche Cömeterien der Aufdeckung harren, nachdem viele andere bereits dem

[1] P. Karge, Durch die libysche Wüste zur großen Oase, in: Ehrengabe deutscher Wissenschaft 301.

Raubbau zum Opfer fielen und alljährlich fallen. Es wäre noch immer eine der gewinnreichsten Aufgaben, hier systematisch mit der Erschließung von Neumaterial vorzugehen, wobei zu bedenken ist, daß der vortrefflich konservierende Wüstensand reichsten Gewinn für drei verschiedene Perioden des Urchristentums abwirft, für die griechisch-römische, die koptische und für die byzantinische. Die kritiklose Hebung der Massenfunde in den großen Nekropolen Mittelägyptens (Achmim, Antinoe usw.) hat bisher nicht einmal eine so fundamentale Frage der Lösung nähergebracht, wie diejenige nach der Dauer der Mumifizierung der Leichen im Urchristentum.

III. Cömeterialkirchen.

§ 67. Teils aus den Mausoleen und Memorien, teils selbständig, aber zuweilen von der Form jener Bauten beeinflußt, entstanden die Cömeterialkirchen, deren Wesen die direkte Verbindung des Kultraumes mit dem zunächst unberührten Märtyrergrabe ausmacht, im Gegensatz zu jenen Kirchengebäuden, in die das Heiligengrab erst transferiert wurde. Beispiele für diese Grabbauten im weitesten Sinne sind neben den Memorien von S. Peter und S. Paul die Katakombenbasiliken und zahlreiche Märtyrerkirchen, namentlich Afrikas. Die uralten innigen Wechselbeziehungen zwischen liturgischer Feier und Märtyrergrab werden als bekannt vorausgesetzt. Sie erklären sich nicht so sehr aus der Praxis der Christenverfolgungen, denn diese zeigen, wie die Christen ihre Gemeindegottesdienste in Privathäusern unter sorgsamer Bewachung abhielten und nur überaus selten die kleinen Einzelräume der Katakomben dazu in Anspruch nahmen. Den Ausschlag gab vielmehr die charakteristische eschatologische Geistesrichtung des Urchristentums. Denn alles in den Katakomben erinnert an das Jenseits und speziell die Liturgie der Toten, sehr weniges aber aus vorkonstantinischer Zeit an die offizielle gottesdienstliche Feier der römischen Gemeinde.

Wie die heidnischen Hypogäen eigene cubicula superiora zur Abhaltung von Totenfeiern (Totenmahlen) hatten mit ihren triclinia, exedrae, pergulae usw., so die Christen ähnliche cellae und Anlagen über den Cömeterien. In den unterirdischen Kapellen war dagegen knapp genügender Platz für die Toten- und Begräbnisliturgie. Ein Raum wie die mit Steinbänken ausgestattete Kammer bei den Flaviergräbern in S. Domitilla von ca. 8×4 m Ausdehnung konnte schon als groß gelten, würde aber nie auch für die dürftigsten Zwecke des Gemeindegottesdienstes ausgereicht haben.[1] An Katechumenen-

[1] Das beweisen am besten die Versammlungen, welche das Collegium cultorum martyrum alljährlich in den Hauptkrypten veranstaltet. Die größte der angeblichen »Katakombenkirchen« faßt (die zunächstliegenden

räume u. dgl. unter der Erde wird aber in den seltensten Fällen zu denken sein. Schon die Ausstattung mit Gräbern allein genügt, um fast alle jene Räume, die man als »Katakombenkirchen« bezeichnet, als der Toten- oder Märtyrerliturgie gewidmet erkennen zu lassen. Nicht einmal das nach alter Sitte übliche Mahl wird das Trauergefolge hier eingenommen haben. Dies geschah vielmehr im cubiculum superius oder in dessen Umgebung. Dagegen hat man in der primitivsten Form der oberirdischen Cömiterialkirchen, der cella oder memoria, nicht mehr einen rein cömeterialen Kultbau zu erkennen; in ihnen erblicken wir vielmehr den ersten offiziellen Kultbau der Gemeinde, dessen gesetzliche Existenzberechtigung freilich in den ersten drei Jahrhunderten lediglich auf dem Sepulkralrecht basierte.

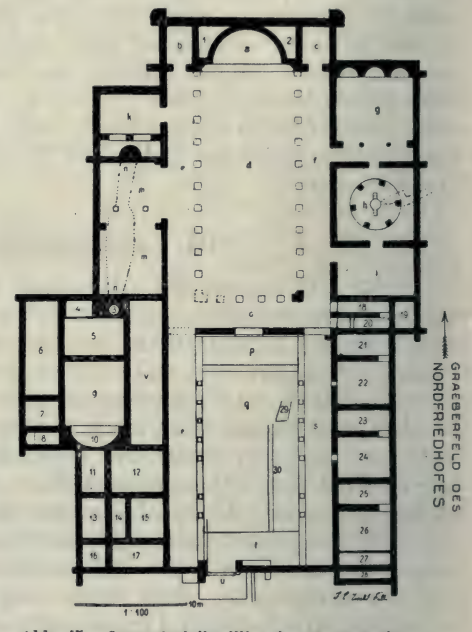


Abb. 45. **Coometerialbasilika der Menasstadt.**

Ganz anders gestaltete sich das Verhältnis nach dem konstantinischen Kirchenfrieden, welcher dem Christentum den Bau eigentlicher Kirchen ermöglichte. Naturgemäß suchte man diese zunächst über den Gräbern der Märtyrer zu errichten, möglichst ohne sie zu verletzen. In vielen Fällen bekam dann der Altar seinen Platz direkt über dem betreffenden Grabe (S. Peter, S. Paul, S. Salsa zu Tipasa, Basilika von Salona, Menasgruftkirche), wobei es manchmal nicht ohne Zerstörung der das Märtyrergrab umgebenden Grabanlagen und Katakombenteile abging. Altar und Grab lagen dann inmitten der Kirche. Oder man baute die Kirche so, daß Apsis und Altar unmittelbar vor die betreffende Gruft zu liegen kamen (Basilika der Generosakatakombe, der Petronilla, der Sym-

---

Gänge und Kammern eingerechnet) kaum 180 Personen; dabei verbleibt dem zelebrierenden Geistlichen und seiner Bedienung nur der nötigste Raum. Vgl. das oben S. 124 Gesagte.

phorosa, des hl. Felix zu Cimitile). Seltener war die Gruft weiter von der Kirche getrennt (S. Valentinus-Rom). Derartige Kirchenbauten trugen neben dem Charakter des Kultbaues den eines bevorzugten Begräbnisplatzes, da schon in den Katakomben die Beisetzung in der Nähe eines Märtyrers oder Bekenners ein von vielen erstrebter Vorzug war. In der von Delattre erforschten Basilika von Damus-el-Karita zu Karthago und in ihrer nächsten Umgebung fanden sich zahlreiche Gräber verschiedener Form



Abb. 46. Grabkammer 25 (bisomus) der Cömeterialbasilika der Menasstadt.

und nicht weniger als 14000 Grabschriften und Inschriftenfragmente! Die Beisetzung in den Cömeterialkirchen erfolgte entweder unmittelbar in Senkgräbern oder in Sarkophagen aus verschiedenem Material, die im Paviment eingelassen wurden, bei Vornehmen auch in freistehenden Särgen.

Der Orient und Nordafrika gaben dem Abendlande das Beispiel zur Errichtung eigener Begräbnisbasiliken. Eine schöne Cömeterialbasilika dieser Art ist von mir auf dem Nordfriedhof der Menasstadt ausgegraben worden (Plan Abb. 45). Sie datiert aus dem fünften Jahrhundert und liegt auf dem Gräberfelde, das bis zum achten Jahrhundert in Benutzung blieb. Diese 50 m lange dreischiffige Basilika besitzt ein großes von Arkaden umgebenes Atrium, Prothesis und Diakonikon, ins Oblongum eingebaute Apsis und außerdem ein kleines Baptisterium. Achtzehn Säulen und vier Pfeiler trugen das Dach des Naos, der Fußbodenbelag bestand aus Marmormosaik mit geometrischen Mustern. Wie an

allen großen Bauten der Menasstadt, so diente auch hier Marmor zur Verkleidung des aus Quadern errichteten Gotteshauses. Von den Seitenschiffen aus betritt man Grüfte und Begräbniskapellen. Die Gräber waren gemauerte Senkgräber, die mit schweren Platten verschlossen waren, während im angrenzenden Friedhofe in der Regel nur Erdgräber mit aufgesetztem Cippus in Anwendung kamen.

War gesetzlich nichts gegen die Bestattung in den über den Cömeterien errichteten Kirchen einzuwenden, so änderte sich dies, nachdem einmal die Translation der Heiligen in die Städte selbst begann; wenigstens greifen Päpste und Behörden schon frühzeitig ein, und vom fünften bis sechsten Jahrhundert ab genießen nur noch Kleriker und angesehene Personen derlei Vorrechte, die freilich immer wieder auch von anderen beansprucht wurden. Zuletzt schritten die Landessynoden ein (z. B. Concilium Bracarense II, Konzil von Nantes). Man bewilligte hohen weltlichen Würdenträgern höchstens das Atrium und Paradies der Kirchen.[1] Das Nähere über die konstruktive Entwicklung der Cömeterialkirchen, für die als solche kein eigenes Schema aufkam, bringt der folgende Abschnitt über die sakrale Architektur.

Zweiter Abschnitt.

Der Sakralbau.

Im Mittelpunkte der sakralen Architektur stehen Basilika und Zentralbau, denen gegenüber Notbehelfe, wie die ersten Privatoratorien, Saalkirchen und gewisse Höhlenbauten, in den Hintergrund treten. Als spezifisch christliche Bauform haben sie, freilich auf dem Umwege über den Orient, bestimmend auf die abendländische Kirchenbaukunst, speziell auch auf die Gestaltung des romanischen Stils eingewirkt. Dabei ist freilich zu betonen, daß gegenüber dem Morgenlande der Westen in der Entwicklung schon um dessentwillen um viele Jahrhunderte zurückgeworfen wurde, weil er die holzgedeckte Zweckform dem Gewölbebau

[1] Vgl. C. M. Kaufmann, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten, München 1902, S. 25 ff. Die älteste Grabschrift einer Beisetzung in einer Stadtkirche Roms ist die bei den Ausgrabungen in S. Maria Antiqua am Forum gefundene des Aurifex Amantius (572), doppelt auffallend, da es sich um einen gewöhnlichen Bürger handelt. Daß in Rom trotz der entgegenstehenden Sepulkralgesetze schon im sechsten Jahrhundert Begräbnisplätze innerhalb der Stadtmauern existierten, macht de Rossi im Anschluß an eine Gruppe in der Spithöverschen Villa gefundener Gräber wahrscheinlich. Bull. 1869, 94.

vorzog. Auf Grund seiner Lebensarbeit sieht J. Strzygowski die Entwicklung folgendermaßen: »Im persischen Reichsgebiete hatte sich der Kirchenbau bis zu dem Zeitpunkte, in dem das Christentum römische Reichsreligion wurde, frei entfalten können. In den einzelnen Landgebieten waren drei Kirchenformen entstanden, im Norden die Einkuppel-, im Süden die Vielkuppel, in Mesopotamien die einschiffige Tonnenkirche in Längs- und Breitform. Als man im römischen Reiche seit 313 überall Kirchen zu bauen anfing und dafür den reinen Zweckbau für Versammlungen, die holzgedeckte Basilika verwendete, die sich auch in der hellenistischen Form der Synagoge bewährt hatte, da hörten die örtlich getrennten Kunstkreise des Ostens nicht zu bestehen auf, sondern wurden erst recht in zeitlicher Aufeinanderfolge in Armenien, Kleinasien und dem Mittelmeergebiete wirksam, einzeln oder als Schicht, zuerst in Byzanz, Ravenna und Mailand, dann in der Lombardei, am Rhein und in Frankreich, endlich mit der Renaissance in Italien. Was also im vierten Jahrhundert in örtlichen Schichten des Ostens nebeneinanderlag, das bildet die Grundlage der zeitlichen Aufeinanderfolge der »Stile des Abendlandes«.[1]

I. Die Basilika.

H. Holtzinger, Die altchr. Architektur in systematischer Darstellung, 2. Aufl., Stuttgart 1899. sowie Altchristl. u. byzant. Baukunst, Leipzig 1909. — G. Dehio u. G. v. Bezold, Die kirchliche Baukunst des Abendlandes I, Stuttgart 1892. — J. P. Kirsch, Die christlichen Kultusgebäude im Altertum, Köln 1893. — F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 257 ff., Freiburg 1896. Die gesamte ältere Literatur in dessen RE I 109 ff. und DAC s. v. Wulff, Altchristl. u. byz. Kunst 201 ff. — Zur Eingliederung der östlichen Denkmäler vgl. vor allem Strzygowski in den S. 46 f. aufgezählten Werken.

Allgemeines. Die älteste Kultusstätte war, nachdem das Christentum einmal die Synagoge verlassen hatte, das Privathaus, der älteste eigentliche Kultbau die Cella oder Memoria über den Cömeterien. Aus ihr entwickelte sich durch Anfügung einer rechteckigen überdachten Halle eine der forensischen Basilika ähnliche Bauform. Die Übernahme des paganen Basilikenstils seitens des Christentums vollzog sich im hellenistischen Orient. Daß dabei der synagogale Basilikenbau Palästinas vom dritten Jahrhundert ab eine Rolle gespielt haben muß, halte ich für gesichert. Jedenfalls ist in der Synagoge zum erstenmal die profane Basilika den Bedürfnissen einer nichtheidnischen Gemeinde als Kultraum angepaßt und ihres heidnischen Charakters entkleidet worden.[2] In Rom geschah die Übernahme erst mit dem Kirchen-

[1] Strzygowski, Die Baukunst der Armenier II 713.

[2] Wichtig für Beurteilung der Synagoge als Mittelglied zwischen heid-

frieden. Mit diesem Zeitpunkt beginnt auch die allmähliche Adaptierung heidnischer Tempel für Zwecke des christlichen Kultus, wovon namentlich der Orient (Ägypten und Syrien) zahlreiche Beispiele hinterließ. Der Grundplan des basilikalen Stils gruppiert die einzelnen Bauteile nach der Langachse mit dem Altarraum als idealem Mittelpunkt. Wesentliche Merkmale sind die Apsis und das zunächst einschiffige, später drei- bis neunschiffige Oblongum mit offenem Dachstuhl oder flacher, im Orient häufig gewölbter Innendecke.

§ 68. Die älteste einschiffige Basilika. Dienten die unterirdischen Grabkammern in ihrer Gesamtheit und selbst in späteren Jahrhunderten vor allem dem Sepulkralwesen, Totenkult und der Märtyrerverehrung, so war die offizielle Kultstätte der christlichen Gemeinde zunächst das Privathaus[1] und die zu den Besitztümern der Reichen gehörige Privatbasilika,[2] aus der z. B. die lateranensische, liberianische sowie eine Reihe von afrikanischen Basiliken hervorgingen, welch letztere den Namen der ursprünglichen Hausbesitzer z. T. beibehielten. Die Bezeichnung dieser dem Gottesdienst eingeräumten Privatsäle war προσευκτήριον (οἶκος προσοικτήριος), κυριακόν, dominicum, ecclesia, conventiculum; der Terminus Basilika (= ἡ βασιλική scil. οἰκία oder στοά, königliche Wohnung) kam erst später auf, zunächst in Nordafrika. In ihren Berichten über die Verfolgungen gebrauchen weder Lactantius noch Arnobius und Eusebius den Namen, der erst beim Pilger von Bordeaux (333) unter Beifügung eines erläuternden Wortes vorkommt.[3] Basilika heißt von der Mitte des vierten Jahrhunderts an jede Kirche ohne Rücksicht auf ihre Größe[4] oder Lage in der Stadt und auf den Cömeterien. Man hat ursprünglich ohne weiteres angenommen, die christliche Basilika sei direkte Kopie der forensischen. Zestermann durchbrach die alte Anschauung mit seiner 1847 zu Leipzig erschienenen Schrift über die antiken und christlichen Basiliken,[5] worin beide Arten der Basiliken als selbständige Schöpfungen erklärt werden, was mannigfachen Widerspruch hervorrief. Eine andere Hypothese stellten Meßmer und Weingärtner auf, indem sie die Basilika aus der

---

nischer und christlicher Basilika wurde die Erforschung der alten Synagogen Galiläas. Vgl. H. Kohl u. C. Watzinger, Antike Synagogen in Galiläa, Leipzig 1916.

[1] AG. 1, 13; 2, 46; 20, 6 ff.; Röm. 16, 5—23 passim; I. Kor. 16, 9. Vgl. das Abendmahl des Herrn, sowie die Beschreibung der Privatsäle bei Vitruvius, De architectura lib. VI cap. 5.

[2] In den pseudoklementinischen Rekognitionen (X, 71) stellt ein reicher Antiochener domus suae ingentem basilicam der Gemeinde zur Verfügung.

[3] Itin. Hierosol., ed. Parthey et Pinder 280.

[4] Z. B. Optatus, De schism. Donat. II. 4. Hieron., epist. 60 ad Heliod., ed. Vallarsi I 338.

[5] Siehe § 22 S. 43.

römischen domus bzw. dem von Vitruv (VI, 3, 9) als basiliken-ähnlich bezeichneten sogenannten »ägyptischen Saal« römischer Paläste entstehen ließen.[1] Einen Einfluß der Cömeterialanlagen auf die Basilikenform erkannten erst Richter und Kraus. Ersterer sucht den ganzen Typus aus der Katakombenarchitektur heraus zu entwickeln,[2] während Kraus die Basilika als Erweiterungsbau der oberirdischen Cömeterialcella erklärt.[3] Von Neueren sind dann noch Dehio und Bezold[4] sowie V. Schultze[5] und Marucchi[6] zu erwähnen, denen das Atrium (Peristyl) des Hauses oder dieses selbst als Grundplan vorschwebt, und Crostarosa, der wieder auf die Saalkirche zurückgeht, eine Ansicht, die auch Hauck in seiner neuesten Auflage der protestantischen Realenzyklopädie X 779 vertritt. Einen ganz besonderen Standpunkt nimmt Felix Witting ein, welcher den altchristlichen Kirchenbau als eine den Ritus interpretierende große architektonische Veranstaltung betrachtet.[7]



Abb. 47. **Basilika im Palast der Flavier (Palatin).**

Wulff stellt sich[8] die ersten Gemeinderäume als eine Art einschiffiger Saalkirche vor mit nicht völlig abgetrenntem Presbyterium, die dann in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts Eusebius gemäß allgemein durch weiträumige Gemeindehäuser verdrängt wurden. In ihren Sälen hatten die Priester ihren besonderen Platz. Antiker Sitte gemäß wäre dafür »offenbar schon sehr früh die halbkreisförmige Anordnung (Sigma) bevorzugt

---

[1] Meßmer, Über den Ursprung der christl. Basilika, in (v. Quasts und Ottes) Zeitschrift f. chr. Arch. 1859 II 212 ff. W. Weingartner, Ursprung und Entstehung des chr. Kultgebäudes, Leipzig 1858.

[2] Der Ursprung der abendl. Kirchengebäude nach neuen Entdeckungen kritisch erläutert. Wien 1878.

[3] Gesch. der christl. Kunst a. a. O.

[4] Die kirchliche Baukunst des Abendlandes, Stuttgart 1892.

[5] Archäologie der altchristl. Kunst S. 41.

[6] Am oben a. O.

[7] Die Anfänge christlicher Architektur. Gedanken über Wesen und Entstehung der christl. Basilika. (Zur Kunstgeschichte des Auslandes Heft X.) Straßburg 1902.

[8] a. a. O. 202 f.

worden«, Kathedra und Priesterbank entstammten der Rhetorenschule. Der Altartisch trat aus rituellen Gründen hinzu, alles vorab als bewegliches Gerät. Wachsendes Raumbedürfnis veranlaßte die neue Raumform. Verlängerung des Saales und Einstellen von Stützenreihen waren die Vorläufer. Die basilikale Konstruktion aber scheint sich zugleich mit der Dreischiffigkeit durchgesetzt zu haben. »Das ausschlaggebende, einer reicheren Lichtzufuhr genügende konstruktive Raummotiv der Überhöhung des Mittelschiffes, das geradezu unanwendbar und unzweckmäßig gewesen wäre, solange der Raum klein bemessen war, entstammt mitsamt dem dreischiffigen Grundplan offenbar demselben Vorbild, dem der neue Kirchentyp seinen Namen verdankt. Das waren sicher, zumal im Anfang, nicht sowohl die großen öffentlichen Marktbasiliken, als die demselben allgemeinen Bautypus angehörenden Privatbasiliken, die von den sog. ägyptischen Sälen wenig unterschieden, ein überall verbreitetes Zubehör der Paläste und Prachthäuser der Reichen bildeten.« Auf die weitere Entwicklung haben dann die Liturgie und der Heiligenkult (Krypta, Confessio) bestimmend eingewirkt. —

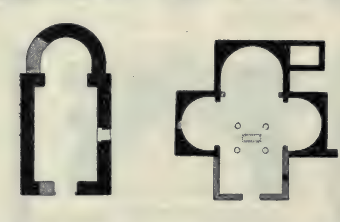


Abb. 48. **Einfache Cella (Tipasa).** Abb. 49. **Cella trichora (Agmun Ubakkar).**[1]

Man darf wohl allgemein sagen, daß zumal in den weniger den Verfolgungen ausgesetzten Ländern das jeweils zweckmäßigste und übliche Versammlungslokal als Kirche adaptiert wurde.

Historisch genommen, ergibt sich für Rom als erster oberirdischer Kultbau die Memorialcella der Cömeterien, ein kleiner halboffener Raum mit einem oder drei Chörchen (Apsiden). Es sind uns mehrere dieser cellae ganz oder in ihrem Grundrisse erhalten geblieben; es scheint ihrer über jedem Cömeterium eine gegeben zu haben, wie auch neben den tituli oder Pfarreien der Stadt jedes Cömeterium seinen eigenen Geistlichen hatte. Zu den Zeiten Diokletians gab es bereits 40 solcher als Basiliken bezeichneten cellae cimiteriales. »Das war der Ort, wo



Abb. 50.
Basilika (cella trichora) über der Callistkatakombe,
Im Vordergrund Gräber sub divo (formae.)

[1] Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie II 158. Eine große cella trichora, jetzt als »Saal« bezeichnet, bildet den Kern der Basilikabauten von Thebessa.

die Christen offiziell unter dem Schutze des Gesetzes zusammenkommen konnten, freilich ostensibel nur, um ihre Totenfeier zu begehen. Und daß das die römische Staatsgewalt sehr gut wußte, geht aus dem Dekret des Kaisers Licinius hervor, der in der zweiten, christenfeindlichen Hälfte seiner Regierung die Stadtkirchen der Christen, die seit dem Mailänder Edikt 312 erbaut worden waren, wieder schließen oder niederreißen ließ, indem er die Bekenner des neuen Glaubens wieder aufs freie Feld (d. h. die außerhalb der Stadtmauern gelegenen Cömeterien) verwies.«[1] Daraus resultiert, 1. daß die Cömeterialcellen oder fabricae per coemeteria, wie sie im Liber Pontificalis unter Fabian heißen, vor dem Mailänder Edikt neben den Hauskirchen der offiziellen Liturgie dienten; 2. daß sie die ersten eigenen Kirchenbauten repräsentieren. Die Form dieser cellae war im allgemeinen die eines offenen ein- oder dreiteiligen Chores, vor dem im freien Felde oder von den danebenliegenden scholae aus die Gemeinde sich versammelte. Ergab sich, namentlich nach dem Frieden, die Notwendigkeit, diesen Versammlungsplatz zu überdachen, so war sofort die ursprünglichste Form der Basilika geschaffen, also zunächst des einschiffigen Saales, der an die Cella angebaut wurde. So haben wir uns die ersten Erweiterungsbauten über den Memorien von S. Peter und Paul zu denken, und so erklärt sich leicht die dem erweiterten Raumbedürfnis entgegenkommende Ausgestaltung der einschiffigen Basilika zur drei- und fünfschiffigen mit Portikus, Säulen, natürlich in bewußter Anlehnung an die aus den Bedürfnissen des öffentlichen Lebens erwachsene antike Basilika. Die christliche Basilika ist nicht nur in ihrer ursprünglichsten Form nichts weiter als der in Anlehnung an die übliche pagane Architektur bewirkte Ausbau eines sepulkralen Kultbaues, sondern auch in ihrer künstlerischen Vollendung im wesentlichen stark von antiken Vorbildern beeinflußt.

§ 69. Der Grundplan der einzigen vorhandenen vorkonstantinischen Kirchen Roms, der beiden kleinen Gebäude über den Katakomben von S. Callisto,[2] ist der der cella trichora. Eine dritte blieb in den Fundamenten erhalten. Es ist diejenige, welche am neunten Meilenstein der Via Tiburtina lag und an die in konstantinischer Zeit die Basilika der hl. Symphorosa[3] angebaut wurde. Von hervorragender Wichtigkeit ist, daß auch diese Cella, genau wie die dem hl. Sixtus zugeschriebene, vorn offen war; die freie Area davor wurde erst nachträglich durch Anschluß von Langmauern an das Chörchen überdacht. Noch später erwies sich der so geschaffene Raum als ungenügend, und man erbaute im Rücken

[1] Kraus, Gesch. der chr. Kunst I 262. Vgl. Eusebius, Vita Const. II 2.
[2] RS III 468 ff.
[3] E. Stevenson, Scoperta di S. Simforosa, in »Gli studi in Italia«, Roma 1878; Bull. 1878, 79 ff.

des Chörchens eine dreischiffige an dieses anstoßende Basilika. Der von Stevenson a. a. O. veröffentlichte Grundriß (s. Abb. 51) zeigt deutlich 1. die ursprüngliche nach einer Seite offene Memoria oder Cella A, 2. die Entwicklung derselben zur einschiffigen Basilika A B, 3. die dreischiffige jüngere Basilika C, welche wegen der Terrainverhältnisse nicht durch Vergrößerung von A B, sondern durch einen Neubau hergestellt wurde. Wenn wir in betreff der Entwicklung des basilikalen Schemas im wesentlichen F. X. Kraus (a. a. O.) beipflichten und nur betonen, daß für die erste Entwicklung der einschiffigen ältesten Basilika eine gewisse Selbständigkeit angenommen werden darf, während der gesamte künstlerische Ausbau wesentlich von der Antike beeinflußt wird, so ist zu bedenken, daß tatsächlich die basilica iudiciaria der Alten in manchen Fällen vom Christentum in Friedenszeiten direkt übernommen und adaptiert worden ist, ganz so wie antike Tempel zur Verherrlichung der neuen Religion zu dienen hatten. Schon hieraus erklärt sich aber zur Genüge die Influenz heidnischen Kunststils auf die mehr selbständige erste Bauform.

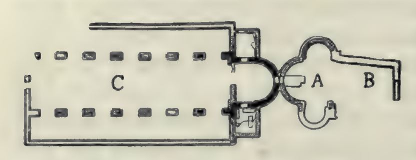


Abb. 51. **Basilika der hl. Symphorosa.**

Im Orient, wo die juristischen Verhältnisse der Christen im allgemeinen ähnlich lagen wie in Rom, entstand die Basilika höchstwahrscheinlich zunächst auch aus der einheimischen Cömeterialcella; daneben werden direkte Einflüsse vom Abendlande schwerlich mitgewirkt haben. Allerdings läßt sich auch im Orient neben der einfachen Cella der Typus der cella trichora, wie er dem Monument von Agmun Ubekkar in Algerien in einer lebhaft an die Memoria über S. Callisto erinnernden Weise eigen, noch in der Form von Zentral- und in der komplizierteren Form einiger Kreuzkuppelbauten nachweisen, z. B. am Orte von »tausend und einer Kirche« zu Binbirkilisse in Kleinasien. Die Seitenchöre haben dann zwar viereckigen Grundplan, und das Ganze repräsentiert die bewußte Kreuzform, aber die Ableitung aus der cömeterialen Cella erscheint nicht ausgeschlossen.[1] Öfter begegnet die einchörige Memoria, wie sie die asiatische Kirche zu Jedikapulu (12,30 × 6 m und 9,50 × 4,90 m) und die kleinen nordafrikanischen Basiliken von Annuna und Tipasa repräsentieren.[2] Ist eine einfache Übertragung der römischen Basilika für letztere und

[1] Die beste Zusammenstellung des Materials gibt Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903.

[2] Gsell a. a. O. S. 169 u. 137. Vgl. auch die Cella bei der Basilika von Guesseria S. 203. Auch der Typus der syrischen Landkirchen war die einschiffige mit Apsis versehene Halle. Siehe de Vogüé, Syrie centrale. pl. 67.

die befahrenen Küsten der Mittelmeerländer überhaupt möglich und auch wahrscheinlich, so geschah sie jedoch erst in nachkonstantinischer Zeit, wo überdies das Christentum sich in den Heidentempeln festzusetzen verstand. Die frühe Blüte der christlichen Architektur im eigentlichen Orient, namentlich in Kleinasien, setzt aber eine Entwicklung auf einheimischer, zunächst hellenistisch-orientalischer Grundlage voraus.

Die konstruktiven Elemente der einschiffigen ältesten Basiliken waren a) die ein- oder dreiteilige Apsis (ἁψίς, Wölbung, Bogen),



Abb 52. **Mosaikdarstellung einer Basilika aus den Ruinen von Thabraca.** (Ende des vierten Jahrhunderts.)

deren Form vom Halbrund bis zum Viereck und Polygon variiert, als Altarraum und Presbyterium zugleich, b) das Schiff, die gedeckte rechteckige Halle für das Volk.

Neben diesem einfachen basilikalen Schema entwickelte sich aus der antiken Überlieferung heraus der Kunstbau der konstantinischen Basilika. Säulenstellungen teilen das Schiff in drei, seltener fünf und mehr Teile. Die Apsis wird entsprechend vergrößert, und es entsteht durch ihre Verlängerung oder durch Aussparen eines eigenen Raumes unmittelbar vor ihr genügend Platz für Priester und Sänger. Der Eingang gestaltet sich prunkvoll, ein eigener Vorhof (Atrium) wird angelegt. Einige alte Abbildungen und Nachrichten zeigen bereits solche Details, aber sie leiden meist an Unklarheit oder Unbeholfenheit und werden uns leider auch nicht durch intakt gebliebene ursprüngliche Basilikenbauten ersetzt. Es genügt aber, zu wissen, daß die Prämissen zu diesem ausgebildeten Schema oder basilikalen Kunststil für einen großen Teil des Abendlandes gegeben waren a) in der

aus der Cella entstandenen einschiffigen Basilika, b) in deren Ausbau unter dem Einfluß der stadtrömischen Übung, die ja auf fast allen Gebieten der Kunst in weiten Kreisen noch im vierten Jahrhundert vorbildlich und die ihrerseits im Banne hellenistisch-orientalischer Einflüsse groß geworden war.

§ 70. Anlage der christlichen Basilika. Ein Blick auf die altchristlichen Kirchenbauverordnungen zeigt, daß erst verhältnismäßig spät, vom Ende des zweiten Jahrhunderts ab, bestimmte Vorschriften für den Bau und die Ausstattung des Kultraumes erlassen wurden. Die ältesten dieser Vorschriften sind in der Didaskalia cap. 12, in den apostolischen Konstitutionen II c. 57 sowie im apokryphen Testamentum D. N. I. Christi enthalten. Dazu kommen mehr oder weniger ausführliche Beschreibungen, welche einzelne Schriftsteller, ein Eusebius, Paulinus, Prokop u. a. von Denkmälern geben,[1] sowie gelegentliche antiquarische Anhaltspunkte.[2] Es folgt hier als ausführlichste Quelle die Stelle aus dem vom syrisch-antiochenischen Patriarchen Rahmani bekanntgemachten Testamentum Domini (Moguntiae 1899).

Zu beachten ist, daß die Bemerkungen sich sowohl auf einen eigenen Kultbau als auf die Einrichtung profaner Gebäude zu religiösen Zwecken beziehen lassen, ferner daß die Verhältnisse des Orients berücksichtigt sind. So wird z. B. der Ambo oder Ort für die Lektionen hier näher an den Altar gerückt; er entspricht dem κατάστρωμα der heutigen Syrer. Rahmani übersetzt aus dem Syrischen wie folgt:

Lib. I c. 29. De constitutione ecclesiae.

Dicam igitur vobis, quomodo oportet ut sit aedes sacra, deinde declarabo regulam sanctam de sacerdotibus ecclesiae. Ecclesia itaque ita sit: habeat tres ingressus in typum Trinitatis.

Diaconicon sit e regione dextera ingressus, qui a dextris est, ut Eucharistiae sive oblationes, quae offeruntur, possint cerni. Habeat Diaconicon atrium cum porticu circumambiente.

Intra atrium sit aedes baptisterii, habens longitudinem viginti et unius cubitorum, ad praefigurandum numerum completum prophetarum, et latitudinem duodecim cubitorum pro adumbrandis iis, qui constituti fuerunt ad praedicandum evangelium. Aditus sit unus: exitus vero sint tres.

Habeat ecclesia aedem catechumenorum, quae sit etiam aedes exorcizandorum: neque dicta aedes separata sit ab ecclesia (i. e. ab aede sacra), cum necesse sit, ut (catechumeni), eam ingredientes, et in ipsa stantes, audiant lectiones, cantica spiritualia et psalmos.

Deinde sit thronus (episcopi) versus orientem, a cuius dexteris et sinistris sint loca (seu subsellia) presbyterorum; a regione quidem dextera sedent illi (presbyteri) qui eminentiores et honorabiliores sunt, quique laborant in verbo; e regione vero sinistra illi, qui sunt mediae aetatis.

---

[1] Euseb., Hist. eccl. X 2. 3; Vita Const. III 30—58 passim; IV 58 ff. Paulin. Nol., Ep. XXXII; carm. XXIV f.; Procop., De aedificiis Iustiniani. Die älteste detaillierte Basilikenbeschreibung gibt Eusebius in seiner Kirchengeschichte IV 37 ff.

[2] Sarkophagrelief Garr. tav. 323 [6] (einschiffige B.); eine Bronzelampe in St. Petersburg, das berühmte Elfenbeinrelief im Trierer Domschatz, das Mosaik (Jerusalem) auf dem Triumphbogen von S. Maria Maggiore, das von uns S. 163 abgebildete Mosaik, die Sabinatüre usf.

Sit porro locus throni (episcopi) elevatus (a solo) tribus gradibus, quoniam et altare ibi collocandum est. Ipsa autem domus habeat a dextera et a sinistra porticus duas (unam) pro viris, (alteram) pro mulieribus.

Sint omnia loca illuminata tum propter figuram, tum propter lectionem. Velum ex bysso pura confectum habeat altare, quoniam est immaculatum. Similiter domus baptismi (i. e. baptisterium) sit velo obtecta.

Commemorationis causa aedificetur locus, in quo considens sacerdos cum protodiacono et lectoribus inscribat nomina eorum, qui offerunt oblationes, lector vel protodiaconus nominet illos in commemoratione, quam pro illis sacerdotes coetusque supplicantes faciunt. Talis est enim et typus in coelo.

Locus presbyterorum sit intra velum prope locum commemorationis.

Χορβανᾶς et gazophylacium integrum sit prope diaconicon.

Locus legendi lectiones extra altare parvum ab ipso distet.

Aedes episcopi sit prope locum, qui vocatur atrium.

Item ibidem sit aedes viduarum, quae dicuntur habentes praecedentiam sessionis.

Aedes presbyterorum et diaconorum sit post baptisterium. Diaconissae autem maneant apud portam domus dominicae. Habeat ecclesia in proximitate hospitium, in quo protodiaconus recipit peregrinos.

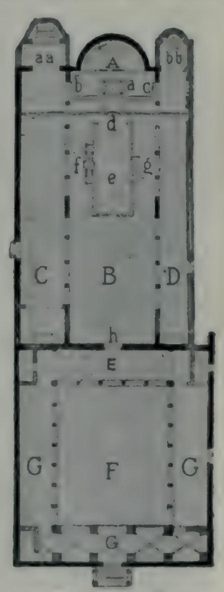


Abb 53. Grundriß einer altchristlichen Basilika (S. Clemente).

Waren die Grundlinien für den altchristlichen Kirchenbau (Sanktuarium und Halle) gegeben, so blieb doch im Aufbau und bei der Inneneinrichtung ein weiter Spielraum für den Architekten und ausschmückenden Künstler. Ein gutes Schema der altchristlichen Basilika bietet der Plan der römischen Klemenskirche (Abb. 53).[1] Das Sanktuarium (A) hat gewöhnlich halbkreisförmigen Grundriß und im Aufbau eine Halbkuppel, es entspricht dem Tribunal (tribuna) der forensischen Basilika und wird wie jenes auf einer oder mehreren Stufen erstiegen. Auf der Höhe dieser Stufen steht, der Apsis und ihren Priestersitzen vorgelagert, der Altar (a), unter ihnen schließt sich der von Schranken umzäunte Raum für die Kleriker und Sänger an, die schola cantorum mit den liturgischen Lesepulten (e). Eckige oder apsidale Nebenräume flankieren die Apsis und dienen als Prothesis zur Vorbereitung der Opfergaben bzw. Diakonikon, d. i. Sakristei (aa u. bb).

[1] Dieser Grundplan geht freilich erst auf den Neubau der Basilika im 12. Jahrh. zurück, während sich an die seit 1861 ausgegrabene Unterkirche von S. Clemente noch Erinnerungen an Papst Zosimus anknüpfen. Diese ältere Kirche war ein dreischiffiges Oblongum mit ausladender Apsis und Vorhalle (Narthex). Die neuere darüber wurde ähnlich gebaut, erhielt aber ein großes Atrium und später zwei Nebenapsiden. DAC s. v.

An das Sanktuarium schließt sich in einem oder mehreren Schiffen die Halle, der Naos BCD, während Emporen über den Seitenschiffen, vor allem im Orient, als Gynäkeen dienen. Säulen, seltener Pfeiler tragen auf geradem Gebälk oder im Halbkreisbogen überbrückt den Oberbau des Mittelschiffes, dessen Wände, ebenso wie die Außenmauern, von Fenstern durchbrochen wurden, Die innere Kirchendecke bestand, wo der Dachstuhl nicht offen blieb, aus einer flachen Holzwand, häufig mit reicher Kassettierung. Dem mit Ziegeln oder Blei gedeckten Satteldach entsprechen über den Seitenschiffen Pultdächer. Eins (h) bis drei Tore führen in das Innere der Basilika vom vorgelegten Säulenhof her, dem Atrium (EFG). Dieser Hof, meist von einem Quadriportikus umrahmt, bildet das echt orientalische Bauglied in dem sonst rein hellenistischen Schema der altchristlichen Basilika. Seinen Zugang stellen zuweilen mächtige Propyläen dar. Wenn es die Raumverhältnisse gestatteten, ordnete man den Gesamtbau so an, daß er nach Art antiker Tempelbauten (Pompeji, Baalbek usw.) auf einen großen freien Platz, den Temenos oder Peribolos zu stehen kam, was die monumentale Wirkung erheblich steigerte.

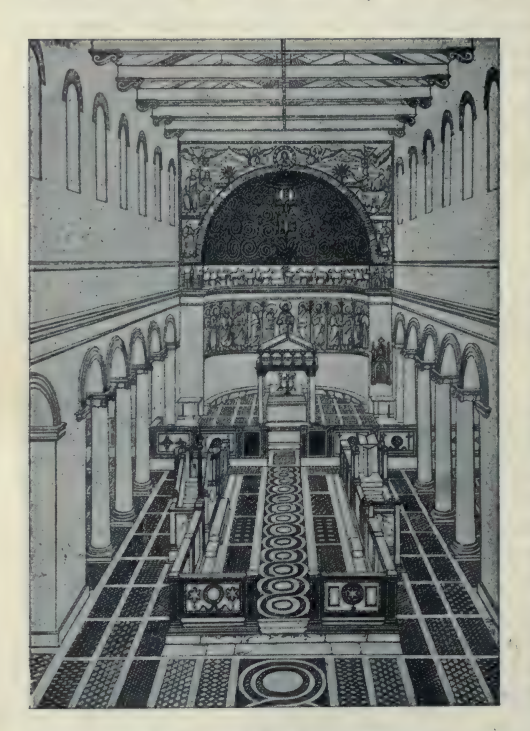


Abb. 54. Inneres von S. Clemente.

Nach dieser allgemeinen Orientierung bedürfen die einzelnen Bau- und Ausstattungsteile der altchristlichen Kirchen einer gesonderten Betrachtung.

Die Bauteile der Basilika.

§ 71. Die Apsis (ἀψίς, soviel wie Wölbung = ἁψίς, von ἅπτω), den Opfer- und Priesterraum, übernahm die Basilika teils

von ihrem cömeterialen Vorbild, dem nach Art des triclinium funebre über dem Grabterrain errichteten Kultbau (ἐξέδρα, exedra), teils in direkter Anlehnung an die tribuna der forensischen Basilika. Als Stätte des heiligen Opfers und als Priesterraum führt sie bei den Alten die Namen: θυσιαστήριον, ἱερατεῖον, πρεσβυτήριον, auch ἅγιον, ἁγίασμα, sanctum, sanctuarium, sacrarium oder ἄδυτον, ἄβατον, d. h. »unzugänglich« für die Laienwelt. Prudentius und Paulinus haben zum erstenmal die Bezeichnung Tribuna(l), die Augustinus für ambo verwendet.

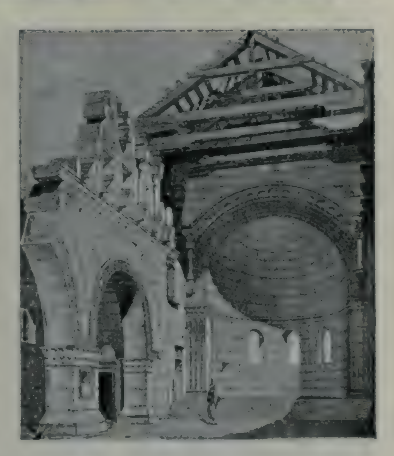


Abb. 55. **Apsis in Kalb Luseh in Syrien (IV. Jahrh.).**

Der Liber Pontificalis bezeichnet die Wölbung als camera. So erzählt die vita des Papstes Silvester von der Peterskirche: basilicam Constantinianam, ubi posuit multa dona de argento et auro purissimo et lapidibus preciosis in vasis sanctis et in ornamentis ipsius ecclesiae; cameram ex auro purissimo et fastigium argenteum battutile . . . (sc.: ornavit).

Prokop, De aedif. Iustiniani I, 1, schildert den Aufbau der Apsis der Sophienkirche: οἰκοδομία τις ἐκ γῆς ἀνέχει, οὐκ ἐπ' εὐθείας πεποιημένη, ἀλλ' ἐκ τῶν πλαγίων ὑπεσταλμένη κατὰ βραχὺ καὶ κατὰ μέσα ὑποχωροῦσα, ἐπὶ σχῆμά τε κατὰ ἥμισυ τὸ στρογγύλον ἰοῦσα, ὅπερ οἱ περὶ τὰ τοιαῦτα σοφοὶ ἡμικύλινδρον, ἐς ὕψος ἀπότομον ἐπανέστηκεν. ἡ δὲ τοῦ ἔργου τούτου ὑπερβολὴ ἐς σφαίρας τεταρτημόριον ἀποκέκριται.

Der Ausdruck tribunal knüpft an den Annex der Profanbasilika an. Prudentius spricht davon, Peristephanon XI vs. 225:

Fronte sub adversa gradibus sublime tribunal
Tollitur, antistes praedicat unde Deum.

Vom verbreitetsten Terminus Apsis bekennt schon Paulin von Nola (ep. 12 ad Severum): sed de hac apsida an apsida magis dicere debuerim, tu videris; ego nescire me fateor, quia hoc verbi genus nec legisse reminiscor.

Wie schon Plutarch vom Himmelsgewölbe ἀψὶς ὑπουράνιος schrieb, war damit der Begriff des Gewölbes, des Bogens verbunden. So las man am Bogenscheitel der Kathedrale von Esra die Worte:

Ἐκ προσφορᾶς
Ἰωάννου δι
ακόνου ἐγένετο
ἡ ἀψὶς αὕτη.

»Dies Presbyterium erstand dank der Stiftung des Diakons Johannes.«[1]

Concha nannte man zuweilen die Apsis im Anschluß an die antiken muschelartig verzierten Nischenabschlüsse, ohne sich mehr der Etymologie bewußt zu werden.

[1] CIG IV n. 8856.

Sie zeigt in der Regel innen halbrunde, nach oben durch eine Halbkuppel abgeschlossene Form, aber auch mannigfache Variationen. In der Breitendimension pflegt sie etwas schmäler als das Hauptschiff zu sein, öffnet sich aber nach diesem zu wieder in einem vollen gewölbten Bogen, den die jüngere Epoche als Triumphbogen bezeichnet. Zuweilen tritt sie aus dem rechteckigen Grundplan nicht hervor (z. B. S. Maria Antiqua, die Basiliken von Madaba, die Cömeterialbasilika der Menasstadt und zahlreiche andere) und hat dann ohne weiteres jene rechteckigen oder apsidal verlaufenden Nebenräume (Prothesis = Kredenz als Vorbereitungsraum und Diakonikon, Raum für den Klerus) zu den Seiten. Einige Basiliken haben den drei Schiffen entsprechend drei Apsiden (S. Clemente A und aa, bb), einige eine Gegenapsis am anderen Ende des Baues (Orléansville, Thelepte, Erment sowie die Bäderbasilika der Menasstadt). Die Apsis wurde als das wichtigste Bauglied der christlichen Basilika erachtet, und bei der Adaptierung paganer Profan- oder Tempelbauten zu Kirchen war der Einbau einer Apsis die Hauptsache, der zuliebe man oft beträchtliche bautechnische Schwierigkeiten überwand (Parthenonkirche und S. Croce in Gerusalemme). Hielt man sich für die innere Form der Apsis in der Regel streng an den Halbkreis, so bekam nicht nur im Orient, sondern unter seinem Einfluß auch im Abendland die Außenseite öfters polygonalen Aufbau, so dreiseitig an SS. Sergius und Bacchus in Konstantinopel, fünfseitig an S. Apollinare in Classe zu Ravenna, sechsseitig in Parenzo, siebenseitig in Turmanin. In anderen Fällen war sie auch als Außenchor loggienartig durchbrochen, so bei der ehemaligen Doppelbasilika zu Nola, in S. Severiana zu Neapel, zu Prata bei Avellino, zu Henchirim in Afrika u. a. Zwecken des Heiligenkultes dienten dann andere Apsidendurchbrüche, die entweder als einfaches Fenster (durchbrochene Marmorplatte, transenna; fenestella confessionis) den Blick auf ein benachbartes Märtyrergrab (confessio) gestatten sollten, oder aber als arkadenartige, durch Säulen oder Mauerteile

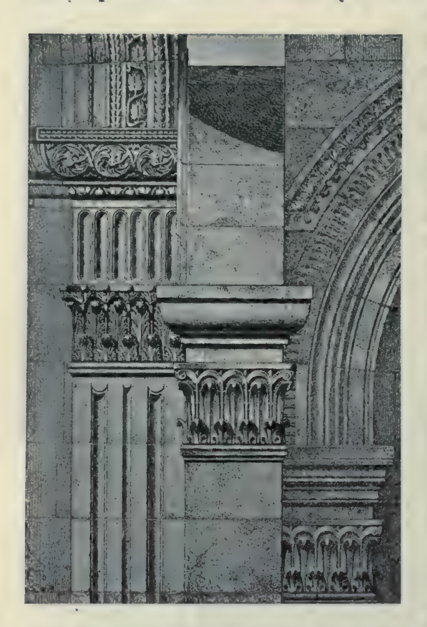


Abb. 56. Detail (Pilasterkapitelle und Bogen der Apsis von Kalat Sem'an. (V. Jahrh.).

geschiedene Öffnungen, den Zweck hatten, die Verbindung mit einem Nachbarraume, gewöhnlich einem Vergrößerungs- und Erweiterungsanbau des Heiligtums, zu vermitteln. So war das der Fall bei normalen Doppelbasiliken, z. B. der Basilika des hl. Paulin zu Nola, bei Basilika und Gruft der hl. Symphorosa (Abb. 51) an der Nomentanischen, der hl. Petronilla an der Ardeatinischen Straße, der Doppelbasilika von S. Lorenzo fuori le mura u. a. Bei den grandiosen Bauten der Menasgruft war das Problem in der Weise gelöst, daß direkt an die Apsiden der Gruftkirche anstoßend offene Durchlässe freigemacht waren, um die Verbindung des alten Menasheiligtums mit dem Erweiterungsbau des Kaisers Arkadius herzustellen. (Plan Abb. 73.)

Lagen Heiligengrüfte direkt unter dem Altar, so trat dann an Stelle des Apsisdurchbruchs die in die Altarwand gefügte fenestella confessionis.[1] Auch ein von de Rossi publizierter Bronzehängeleuchter aus einer bei Orléansville (Nordafrika) gelegenen Gruft stellt in seinem Hauptteile eine Basilika mit durchbrochener Apsis dar.[2] Für gewöhnlich begnügte man sich mit der Anlage einiger Fenster (eins, drei, fünf) in der Apsidenwand, und die geringe Zahl erhaltener abendländischer Bauten läßt gegenüber der Übermasse des Ostens keinesfalls den Schluß zu, daß Rom und das Abendland anders verfuhren. Gewöhnlich war der Apsidenraum durch eine oder mehrere Stufen (bema, βῆμα) abwärts getrennt vom Schiff der Basilika. Gregor von Nazianz nennt orat. 19 die Priester οἱ ἀπὸ τοῦ βήματος und spricht anderwärts von der τάξις τοῦ βήματος. Im Armenischen war die Apsis zur Altarbühne erhöht. § 91 a.

Äußerst wirksam und malerisch ließen sich die Wände der Apsis mit reicher Inkrustation, ihre Gewölbe dagegen musivisch ausschmücken. Häufig erscheint dann in der Rundung die übermenschlich große Gestalt des Heilandes, von den Apostelfürsten und Heiligen umgeben, auf leuchtendem Goldgrund (Rom: SS. Pudentiana, Cosmas und Damian, S. Praxedis), darunter das nimbierte Lamm Gottes auf dem mystischen Berge, umgeben von 12 Lämmern (Aposteln), die aus den Städten Bethlehem und Jerusalem herauseilen.

---

[1] Es scheint, als ob die Apsisarkaden einiger altrömischer Kirchen, z. B. von S. Maria ad Nives u. SS. Cosma e Damiano zeitweise als Matronäen dienten. So erzählt der Liber Pontificalis in der Vita Paschalis I: summus pontifex ecclesiam sanctae Mariae ad praesepe cernens quondam tali more constructam, ut post sedem pontificis mulieres ad sacra missarum solemnia stantes prope assistere iuxta pontificem viderentur, ita ut si aliquid colloqui pontifex cum suis sibi assistentibus voluisset, ex propinqua valde mulierum frequentatione nequaquam ei sine illarum interventione liceret . . . Zur Forumkirche der beiden Märtyrer cf. Bull. 1867, 61 ff.

[2] Bull. 1866, 15 ff.

Schon frühzeitig vollzog sich im Interesse des Altardienstes die Weiterbildung des Apsidenraumes durch Anlage von Nebenräumen in der Weise, daß parallel mit ihr am Ende der Seitenschiffe je ein Seitenraum von quadratischer, oblonger oder apsidaler Form hinzutrat. Der eine dieser Räume diente als Darbringungs- und Vorbereitungsstätte der Opfergaben, Prothesis, der andere, das Diakonikon, als Sakristei, beide auch unter dem zusammenfassenden Namen παστοφορεῖα (Apost. Const. 2, 57), secretaria bekannt. Die Anordnung von Prothesis und Diakonikon war nicht an eine bestimmte Seite der Apsis gebunden, im Grundriß läßt sich erstere aber häufig aus dem breiteren, fürs Volk bestimmten Zugang feststellen. Auch führt vom Diakonikon zuweilen eine eigene Tür direkt zum Apsidenraum. Das einstweilen älteste christliche Beispiel von Prothesis und Diakonikon, also dreiteiligem Kirchenabschluß, datiert vom Jahre 372. Die syrischen Kirchen von Damit il ʿAlya, Andarîn, Tell ʿAdeh und Basufân lassen sich in Parallele stellen zum Tychaion von Aere (Es-Senamên) vom Jahre 192 und anderen paganen, hellenistisch beeinflußten Vorbildern dieser Bauteile.

Von der Prothesis, wo die Oblata vorbereitet und von wo aus sie zum Altar gebracht wurde, sagt die von Paulinus für diesen Raum in seiner Basilica verfaßte Inschrift:

Hic locus est veneranda penus qua conditur et qua promitur alma sacri pompa ministerii. Das zuweilen (Abb. 55) mit der Apsis direkt verbundene Diakonikon diente dem Klerus als Ankleideraum und Audienzzimmer (salutatorium), auch wurden die hl. Geräte und Schriften daselbst verwahrt, so daß ihm Paulin die Aufschrift gab:

Si quem sancta tenet meditanti in lege voluntas,
Hic poterit residens sacris intendere libris.

Das Abb. 94 sichtbare Lunettenmosaik des Mausoleums zu Ravenna zeigt ein solches Inventarstück, den offenen Bücherschrank mit den betitelten Evangeliaren.

§ 72. Das Schiff oder Langhaus (oblongum) hieß ναός, navis oder ἐκκλησία und war oratorium populi im Gegensatz zur Apsis. Wegen seiner Gestalt (fast immer die des Rechtecks) hieß es zuweilen quadratum populi. Schon aus Gründen der Lichtzufuhr galt als unumgängliche Regel die Überhöhung des Mittelschiffes durch die Seitenschiffe. Gewöhnlich war das Mittelschiff gegen die Seitenschiffe erhöht und von Säulen, vorwiegend ionischer und korinthischer Ordnung, zuweilen (Kleinasien) von Pfeilern, getragen. In vielen Fällen hat man antike Säulen aus Tempeln usw. wieder verwandt.[1] Als Regel kann die dreischiffige

---

[1] Die Säule setzt sich zusammen aus dem Fuß (Bodenplatte = plinthus, Wurzel = stylobates, Rundung = Basis), dem Schaft (scapus), dem Kapitell oder Knauf, auf dem der Architrav (gerades Gebälk) oder, meist unter Zwischenführung eines Kämpfers, die Archivolte (Bogenschlag) ruhte.

Anlage gelten, ein- sowie fünf- und neunschiffige Kirchen waren selten. Prudentius besingt Peristephanon XI vs. 219 ff. die dreischiffige Anlage über dem Hippolytusgrabe zu Rom mit den Worten:

> **Ordo columnarum geminus laquearia tecti**
> **Sustinet auratis suppositus trabibus.**
> **Adduntur graciles tecto breviore recessus,**
> **Qui laterum seriem jugiter exsinuent.**
> **At medios aperit tractus via latior alti**
> **Culminis exurgens editiore apice.**

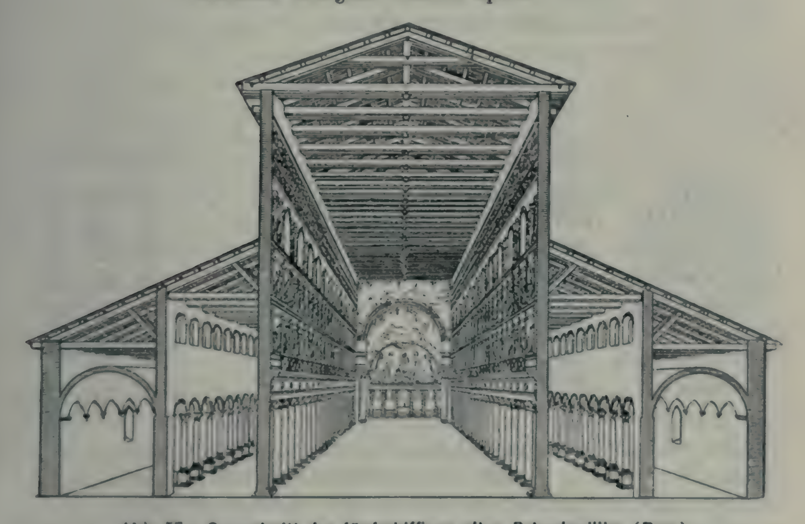


Abb. 57. Querschnitt der fünfschiffigen alten Petersbasilika (Rom).

Die Erhöhung des Mittelschiffes war wegen der Anlage der Fenster eine konstruktive Notwendigkeit, während der auch der Profanarchitektur geläufige Bau von Emporen (γυναικαῖα, matronaea) über den Seitenschiffen als spezifisch östliches Element anzusprechen ist, das die kirchliche Architektur aus Zweckmäßigkeitsgründen übernahm.[1] Die Form der aus Marmor- oder Backsteintransennen gebildeten Fenster (Abb. 58 ff.) ist sowohl für Mittelschiff wie für die Außenwände in der Regel oblong mit Bogenrundung,

[1] Emporen über den Seitenschiffen fanden, obwohl schon der forensischen Basilika nicht fremd (Basilika Julia, Basilika Ulpia u. a.), im Abendlande erst auf dem Umwege über den Osten Eingang. Selbst im Osten, wo die Trennung der Geschlechter ihre besondere Rolle spielte, herrschen sie im Zentralbau als γυναικαῖα, γυναικωνίτιδες keineswegs vor, obwohl so bedeutende Bauwerke wie die Grabeskirche, die Arkadiusbasilika der Menapolis, die Hauptkirchen von Konstantinopel und Thessalonich sie aufwiesen. Zu den frühesten Anlagen dieser Art im Abendlande zählen S. Agnese, S. Cecilia, S. Lorenzo in Rom und S. Vitale zu Ravenna.

zuweilen auch rechtekig (in Syrien gelegentlich mit darüber geführtem Keilsteinbogen), seltener kreisrund gleich dem Apsidenfenster des S. 163 abgebildeten Mosaiks. Konstruktive Teile des Langhauses waren vor allem die Deckenstützen und das Gebälk. Als Stützen der Oberwände und Decken des Hauptschiffes kamen in erster Linie Säulen, selten Pfeiler in Betracht, ganz vereinzelt nur (Demetrioskirche von Thessalonich, Unterkirche von Clemente) Stützenwechsel in regelmäßiger Abwechslung von Säulen und Pfeiler. Als Säulenmaterial dienten wie gesagt häufig antike Spolien,[1] als Typ gewöhnlich der ionische und korinthische, selten der dorische. Die Säulenbogen ruhen entweder mit der Plinthe unmittelbar auf dem Boden, oder sie erhalten, namentlich vom 4. Jahrhundert ab, im Orient auch kubischen Untersatz (z. B. in der Menapolis), was die Benutzung zierlicherer Schäfte erlaubte. Kannelierte Säulen, wie S. Paul, S. Sabina, S. Pietro in Vincoli (dorische) sie aufweisen, zählen zu den Seltenheiten; nur als Ziersäulchen erscheinen sie neben gemusterten und gedrehten Exemplaren häufiger, zumal im Orient, der auch die Heimat der bemalten Säule ist. Über Kapitelle § 192. Auch die Verwendung der Säule als Träger von Obermauern ist in der Antike (Diokletianspalast zu Salona und anderwärts) vorgebildet. Als Verbindungsglied wählte man dabei entweder gerades Gebälk (Architrav) oder Bögen (Archivolten).

Beim Architravbau sind die einzelnen Glieder Architrav, Fries und Gesims. Um den Druck des Mauerwerks zu vermindern werden unsichtbare (verputzte) Flachbögen angewendet, so im ältesten Bau von S. Peter, in der liberianischen Basilika, in der Marienkirche zu Bethlehem und vielen anderen Basiliken.

Der Arkadenbau mit seiner Säulenverbindung mittels Archivolten hatte dem Architravbau gegenüber gewisse Vorteile für Raumkunst und ihre praktische Ausnutzung (Liturgie). Zu den breiteren Interkolumnien kam dabei die beträchtlich gesteigerte Tragkraft. Ravenna, Syrien liefern hier klassische Beispiele. Die Decke bestand — soweit nicht Gewölbebau in Frage kam — aus einem Gerüst rechtwinklig gekreuzter Balken (trabes), deren Enden auf den Mauern ruhten und oft noch durch eigene Konsolen gestützt waren. Den Rohaufbau des Balkenwerkes zeigt unsere Abb. 55. Hier sieht man auch die im Osten, namentlich Syrien, beliebte Gliederung der Obermauern durch kleine wiederum

[1] Im Briefe Constantins an Bischof Makarius über den Bau der Grabeskirche (Euseb., Vita Const. 3, 31) heißt es: »Hinsichtlich der Säulen und des Marmors sollst Du mir nach persönlicher Einsichtnahme eiligst schreiben, was Du für das Kostbarste und Zweckdienlichste hältst, damit wir aus Deinem Schreiben ersehen, wieviel und welche Arbeit vonnöten ist, um dies aus allen Gegenden herbeischaffen lassen zu können; denn es ist nur gerecht, wenn der wunderbarste Ort der ganzen Welt auch würdig ausgeschmückt wird.«

von Konsolen gestützte Säulen unmittelbar unter den Gebälkkonsolen. Der Dachstuhl blieb zuweilen offen, so wie man es heute noch in altkoptischen Kirchen sehen kann. Die quadratischen oder oblongen Zwischenräume der gekreuzten Balken wurden aber in der Regel vertäfelt (kassettiert) und diese lacunaria oder laquearia reich in Gold und Farben verziert. Von der Grabeskirche zu Jerusalem schreibt Eusebius (vita Const. 3, 36): »Oben unmittelbar am Dach wurde die Außenseite mit Blei gedeckt . . ., die Innenseite dagegen bildete eine kunstvoll geschnitzte, getäfelte Decke, die sich mit ihren aneinanderstoßenden Verbindungen wie

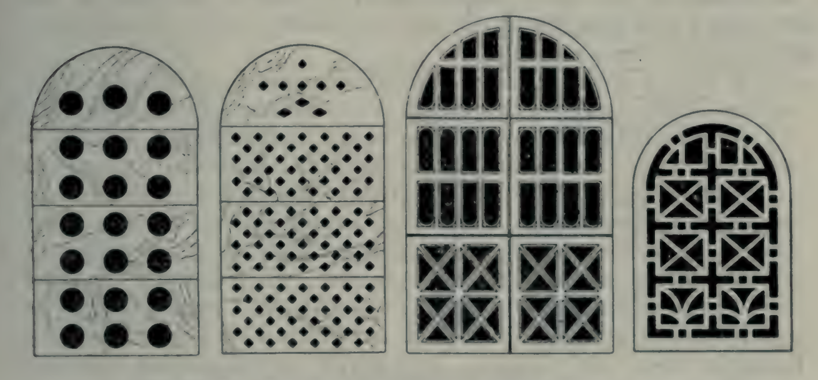


Abb. 58—61. Fenster von San Lorenzo, Santa Prassede zu Rom sowie von der Kirche zu Grado.

ein großes Meer über die ganze Basilika ausdehnte; mit leuchtendem Gold über und über verziert, ließ sie den ganzen Tempel wie in Lichtstrahlen erglänzen.«

Vom Bau des Apostoleions zu Konstantinopel heißt es ebenda (4, 58): »Als er den Tempel zu unglaublicher Höhe emporgeführt hatte, ließ er ihn in der Farbenpracht mannigfacher Steinplatten erstrahlen, die vom Boden bis zur Decke emporreichten. Die Decke selbst teilte er durch feine Täfelung und überzog sie sodann ganz mit Gold. Darüber gewährte außen am Dach Erz an Stelle von Ziegeln dem Bau sichereren Schutz gegen den Regen. Auch dieses strahlte von so reichem Gold, daß man schon von ferne sah, wie es von den gebrochenen Sonnenstrahlen erglänzte. Netzförmiges Gitterwerk aus Erz und Gold lief rings um das Dach herum.« Über armenischen Betonbau cf. § 91a. Gregor von Nyssa ruft anno 372 beim Anblick einer Kirchendecke aus: »Wie schön ist der Anblick der Decke (ὄροφος), wie prächtig glänzt ihr Gold zwischen dem Schnitzwerke (γλυφαί). Ganz golden erscheint sie, doch dienen blaubemalte Vielecke dazu, das Gold noch herrlicher erglänzen zu lassen.«

Das äußere, sanftgeneigte Satteldach und die Pultdächer der Seitenschiffe waren mit Holzschindeln (scindulae) oder gebrannten z. T. gestempelten Ziegeln (tegulae, κεραμίδες) verschiedener Form versehen, seltener mit Blei (Grabkirche in Jerusalem) oder Erz (Apostelkirche zu Konstantinopel) gedeckt. Von den Seitenschiffen reservierte man gewöhnlich das südliche für die Männer, das nördliche den Frauen, oder man überließ letzteren, wie wir oben sahen, eigene Emporen. In der älteren Zeit ist diese Anordnung, die übrigens in der forensischen Basilika vorgebildet erscheint, seltener. Im übrigen standen die Katechumenen mehr dem Eingang zu, nach Geschlechtern getrennt, dann kamen die anderen Gläubigen, unter denen die »Gottgeweihten« Vorzugsplätze innehatten.

§ 73. Transept. Eine seitliche Erweiterung des Basilikenraumes durch Anlage eines Querhauses zwischen Schiff und Apsis war im Urchristentum, wenn man vom Orient absieht, verhältnismäßig selten. Sie war begründet in dem Bestreben, Raumersatz zu schaffen gegenüber der Benutzung des für den Altardienst immer mehr benötigten an die Apsis stoßenden Teiles des Langhauses. Mit dem Naos war das Querschiff durch Bogengänge verbunden, die man durch Vorhänge abschließen konnte. S. Peter und Paul sowie die sessorianische Basilika (S. Croce), die lateranensische Basilika und einige gallische Kirchen sind abendländische Beispiele dieser Bauordnung, von deren monumentaler Wirkung im Orient namentlich die Arkadiusbasilika der Menasstadt ein gutes Bild gewährt (Plan Abb. 73).

§ 74. Thyron, Prothyron und Pronaos. Der Haupteingang der Basilika liegt an der vorderen Schmalseite. Während einschiffige Kirchen sich oft mit einer einzigen Türe begnügen, haben mehrschiffige eine oder drei Türen für das Hauptschiff und je eine weitere für die Seitenschiffe, wozu, vor allem im Orient, noch gelegentlich Seiteneingänge kommen. Die Mitteltür pflegt sich durch größere Dimensionen und kostbare Ausführung auszuzeichnen. Auch dienen die Türsturze zur Anbringung von Dedikationsinschriften, Monogrammen, Reliefs u. dgl. Der Pronaos oder Narthex war bei Bauten, die auf ein größeres Atrium verzichteten, als Eingangshalle vorgelagert und führte auch die Bezeichnungen πρόπυλον, porticus. Seine eigentliche Heimat ist der Orient, wo er beispielsweise in Syrien die Form höchst kunstvoller Loggien zeigt. Im Abendlande erscheint er seltener (S. Maria in Trastevere, S. Lorenzo fuori le mura in Rom; Nordafrika) und wird ersetzt durch die nördliche Halle des Vorhofes Νάρθηξ, im übertragenen Sinne = ferula, Stab nannte man diesen Vorraum seit dem fünften Jahrhundert wohl, weil er der Platz der Büßenden (προσκλαίοντες, flentes) war, über die ein Kleriker mit dem Hoheitssymbol der ferula wachte. Seine Bestimmung

deckt sich im übrigen mit der des Atriums, und bei manchen Bauten (z. B. S. Lorenzo fuori le mura und S. Maria in Trastevere zu Rom) ist der Narthex nichts weiter als der übriggebliebene Teil eines Atriums. Türinschriften usw. HAE 380 ff.

§ 75. Atrium. Ein vielleicht ursprünglich gärtnerisch angelegter Vorhof (»Paradies«) zu großen Basiliken war das von einer vierseitigen Säulenhalle umgebene Atrium, αἴθριον, αὐλή, in dessen Mitte gewöhnlich ein Brunnen stand. Seine architektonischen Vorbilder waren der Tempelvorhof und der oblonge oder quadratische Vorhof der Profanbasiliken. Mit dem von

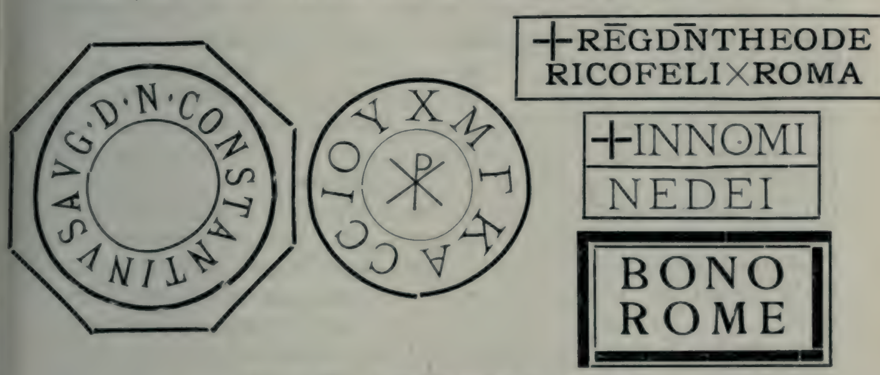


Abb. 62—66. Bauziegel römischer Basiliken.
62. Konstantinischer Stempel von S. Peter. 63. Ziegelstempel der liberianischen Basilika. 64—66. Ziegel von S. Martino in Monti.

Zimmern umgebenen Atrium des antiken Wohnhauses dagegen hat es nur einige Ähnlichkeit. In seinem Grundriß bildet das Atrium meistens ein Quadrat, dessen offene Area Steinplattenbelag aufwies und dessen umgebende Säulen- oder Pfeilerhallen (Pultdächer), welche der Liber Pontificalis als quadriporticus bezeichnet, entweder offen oder in den Interkolumnien mit niederen Balustraden versehen waren. Ein echt orientalischer Bestandteil des Atriums ist der Reinigungsbrunnen, nach Eusebius ἱερῶν καθαρσίων σύμβολον.

> Sancta nitens famulis interluit atria lymphis
> cantharus, intrantiumque manus lavat amne ministro

heißt es bei Paulin von Nola (ep. 32). Er führt die Namen cantharus, κρῆναι, φιάλη, φρέαρ, λουτήρ und war häufig überdacht und reich verziert, wobei das Pinienzapfenmotiv eine große Rolle spielte. So stand der Cantharus des alten S. Peter in Form eines goldbronzenen Pinienapfels (jetzt im vatikanischen Giardino della pigna), aus welchem Wasser herabfloß, unter einem von acht Porphyrsäulen getragenen Baldachin. Vom frühen Mittelalter an benutzte man die Atrien zu Begräbniszwecken. Das Atrium trifft man sowohl bei abendländischen Basiliken als auch im Orient,

wo die konstantinischen Bauten zu Tyrus und der Grabeskirche glänzende Vorbilder waren, seltener in Nordafrika. Als Ersatz für das Atrium in einigen Fällen, in anderen aber zur Erhöhung der Pracht und Bedeutung eines Monuments noch zu ihm hinzutretend, wurde, zumal in konstantinischer und justinianischer Zeit, noch ein großer Außenhof geschaffen, der Peribolos (περίβολος, ambitus). Einen solchen an seinen vier Seiten von Hallen umgebenen Peribolos erhielt z. B. die Grabeskirche zu Jerusalem. »Wollte der Beschauer (vom Inneren aus) zu den vor dem Tempel liegenden Eingängen gelangen, so nahm ihn ein anderer freier Raum auf; dort waren zu beiden Seiten Exedren, ferner ein Vorhof (αὐλή πρώτη) und in ihm Säulenhallen (στοαί) und zuletzt die Hofportale (αὔλειοι πύλαι). Darauf folgten mitten am breiten Platz die Propyläen des Ganzen, von herrlicher Ausschmückung, die den außen Vorübergehenden einen Staunen erregenden Anblick ins Innere (des Atriums) boten.« (Euseb., Vita Const. 3, 39.) Die Ausnutzung dieser Hallen mit ihren Anbauten war mannigfach. Bei Kathedralkirchen dienten sie der bischöflichen Wohnung und Verwaltung, für Schulen, Archiv etc., an Wallfahrtsplätzen dem Devotionalienverkauf, bei kaiserlichen Gründungen zuweilen auch Bedürfnissen des Hofes. So heißt es wiederum in der vita Constantini (4, 59) vom Peribolos des Apostoleions Konstantins: »So war der Tempel vom Kaiser mit allem Eifer aufs prachtvollste geschmückt. Um ihn herum aber breitete sich ein sehr großer Hof ganz unter freiem Himmel. Seinen vier Seiten liefen Hallen entlang, welche den Hof mit dem Tempel in der Mitte umschlossen. Rings um die Säulengänge lagen Gemächer für den Kaiser, Bäder, Erholungsorte und viele andere Räume, die für die Wächter des Platzes sorgfältig hergerichtet waren.« Häufig wurden die Zugänge zum Peribolos, die πρῶται εἴσοδοι (Ruweha, Olympia) so zu monumentalen Propyläen ausgestaltet. Eine andere Klasse von Außenhöfen verdankt den fortifikatorischen Zwecken der Anlage ihre Entstehung, dort nämlich, wo, namentlich im Orient und in Nordafrika, das Basilikenterrain vor feindlichen Angriffen zu schützen war. Statt der abschließenden einfachen Hallen sind es dann starke Schutzwälle mit Türmen und Bastionen, welche das heilige Gebiet einschließen. Siehe Abb. 108.

§ 76. Türme kennt der älteste kirchliche Kultbau überhaupt nicht. Erst vom fünften Jahrhundert ab erheben sich, teils seitlich über dem Vorbau, unabhängig und getrennt vom Kirchenkörper auf quadratischer, polygonaler, im Abendland auch kreisrunder Grundlage Turmbauten mit mehreren Stockwerken, deren Wände durch zwei- oder dreigekuppelte Fenster unterbrochen sind; den Abschluß bildete zuweilen eine Kuppel. Im Abendlande (Ravenna,[1]

[1] Gewöhnlich ist nur die Grundlage alt, zuweilen aber selbst diese strittig. So für Ravenna, wo noch die Quellen des 9. Jahrh. keinerlei Türme erwähnen

Rom) erscheinen sie stets unverjüngt, zunächst einzeln, und dienten dem Glockenstuhle. Im Orient, wo sie als doppelte Fassadentürme vorkommen, hatten sie daneben in sehr vielen Fällen fortifikatorischen Charakter, was beispielsweise auch für die Propyläen von S. Stephan zu Gaza erwiesen ist (Choricius, Laud. Marcian. II). Eine führende Stellung scheint im christlichen Turmbau Syrien eingenommen zu haben. Hier haben sich manche Beispiele erhalten, z. B. die doppelten Fassadentürme von Kalb Luzeh und Turmanin (Abb. 77) sowie im mesopotamischen Hinterlande der Turm der Vierzigmärtyrerkirche zu Edessa.[1]

§ 77. Orientierung. Die Ostung der Kirchen ist uralt und schon von den apostolischen Konstitutionen 2, 57 ausgesprochen; Athanasius (Quaest. 37 ad Antiochum) möchte sie gar auf apostolischen Ursprung zurückführen. Sie geschah nicht lediglich »ad lucem«, also analog paganer Sitte (die freilich den Eingang, nicht den Zielpunkt nach Osten richtete) des Sonnensymbols wegen, sondern weil der Osten Stätte des Paradieses und der Erlösung war. Die Rücksicht auf Straßenzüge behinderte in Großstädten zuweilen die Ostung, so in Rom bei der Sebastiansbasilika und der Laterankirche, in Antiochien bei der Kathedrale, von der Sokrates in seiner Kirchengeschichte (5, 22) es als auffallend anmerkt, daß sie ἀντίστροφον θέασιν, mit ihrer Apsis πρὸς δύσιν statt πρὸς ἀνατολάς gerichtet sei. Bei der römischen Peterskirche gab die Lage der Apostelgruft den Ausschlag für die Westrichtung. Auch S. Paul war zunächst nach Westen gerichtet, beim ersten Neubau aber geostet worden. Solche Umdrehungen finden sich öfter bei der Adaptierung paganer Tempel (Parthenonkirche, Olympia, Theben).

Ob der Tag der Konsekration der Kirche oder der der Natalitien des Patrons für die Orientierung maßgebend war, ist trotz der interessanten Messungen Nissens, die bei 211 Kirchen das Zusammentreffen von Gebäuderichtung und Sonnenaufgang der betr. Natalitien ergaben, nicht sichergestellt. Zu erwägen bleibt, daß die Ostung im Altertum, wo der Priester dem Volke und Schiff zugewandt zelebrierte, öfters umgekehrt war wie heutzutage. Erst in späterer Zeit verlegte man Apsis und Altar, die im Westen lagen, von denen aus der Priester aber nach Osten gerichtet betete, an das Ostende des Planes. Feste Regeln über die Orientierung der altchristlichen Kirchen lassen sich kaum auf-

und die Ziegelstempel bzw. Fayencen (orientalisch) frühestens für die Zeit knapp vor der Jahrtausendwende sprechen. Vgl. G. Ballardini, Le ceramiche del campanile di S. Apollinare nuovo; Felix Ravenna I 31—162.

[1] Höchst lehrreiche Aufschlüsse vermittelt die Kleinkunst. Man beachte z. B. die Doppeltürme auf den Reliefs der Sabinatüre und dem Werdener Kästchen, den Einzelturm der Lipsanothek zu Brescia.

stellen, da die Ausnahmen, auch wo keine Beeinträchtigung durch Terrainverhältnisse vorliegt, allzu zahlreich sind.[1]

§ 78. Paviment. Die Gewohnheit der Antike, den Bodenbelag größerer, namentlich offizieller Bauten mit Marmorplatten (metallum), Plattenmosaik (opus sectile) oder Mosaikkompositionen, meist in linearen Mustern (opus signinum), aber auch figürlich zu dekorieren, übernahm das Christentum für seine Kultgebäude. Man fand es sogar nicht anstößig, heidnische Symbole und Mythen darzustellen (Tyrus, Dschemila, Cremona, Pesaro). Christliche Ornamentik wurde freilich schnell vorherrschend. Als schönstes dekorativ-symbolisches Werk dieser Art kann jenes kostbare Weintraubenstück einer Apsis in Ancona gelten mit seiner Inschrift gemäß Isaias 5, 1: Vinea facta est dilecta in cornu in loco uberi. Inschriften der Stifter des Bodenbelages fanden sich z. B. in Olympia (fünftes Jahrhundert) und namentlich häufig im Orient. Zu den wertvollsten altchristlichen Pavimentböden zählen der einer kleinen Kapelle nahe dem Terrain der eudoxianischen Stephanusbasilika zu Jerusalem und ein Paviment in Madaba. Ersteres zeigt zwischen Tieren und Satyrn Orpheus in reichem, maskenflankiertem Rahmen, darunter zwei nimbierte weibliche Gestalten: ΘΕѠΔΟϹΙΑ und ΓΕѠΡΓΙΑ, vielleicht die Eigentümer der daneben gefundenen mosaikgezierten Gruft. (§ 179.) Noch merkwürdiger in seiner Art erscheint ein Landkartenmosaik mit biblischen Ortschaften Palästinas, Syriens und Ägyptens, wie es in einer der Basiliken von Madaba ans Licht kam. Als idealer Mittelpunkt der riesigen Pavimentkarte kann Jerusalem gelten, dessen Gebäude (Grabkirche) zum Teil dargestellt sind und welches als Η ΑΓΙΑ ΠΟΛΙϹ ΙΕΡΟΥϹΑ(ΛΗΜ) beglaubigt ist. Darüber erblickt man unterhalb des sich ins Tote Meer ergießenden Jordans biblische Orte wie Galgala (mit dem Altar gemäß Josue 4, 2 ff.), Betharaba (Taufe Johannis), Jericho usw. (Oben S. 56 Abb. 4.)

Plattenarbeit und musivischer Schmuck wurde in gleicher Weise auch zur Inkrustation von Wand- und Wölbungsflächen benutzt. (Parenzo.) Von der Pracht der Marmorausstattung altchristlicher Kirchen geben noch die überkommenen Reste eine Vorstellung. Zur Inkrustation der Sophienkirche dienten nach Paulus Silentiarius vs. 617—46 u. a.: der grüne karystische Marmor (Cipollino), der phrygische (»von Synnada«; Pavonazetto) in den Tönen Rot, Violett, Purpur mit Weiß. Dann der Porphyr und der lakonische Marmor, der mit dem Serpentin (porfiro serpentino) verwandt ist, der karische Marmor von Jasos, welcher dem Portasanta ähnelt, der numidische Marmor (giallo dorato), der keltische, wohl identisch mit dem Bianco e nero di Francia,

[1] Vgl. Nissen Templum S. 168 f.; vgl. auch Rheinisches Museum für Philologie NF XXVIII 523. XXIX 169, XL 329.

der thessalische (Verde antico) und der Onyx. An anderer Stelle tritt noch hinzu der prokonnesische Marmor (bianco e nero antico). Zu den höchst bemerkenswerten Kirchen- und Stifterinschriften, den Konsekrations- und Bauinschriften vgl. mein HAE 380–410 und passim.

Innere Ausstattung der Basilika.

Materialien zu den folgenden Paragraphen bei Fleury, Les saints de la messe et leurs monuments, Paris 1883—1900. Vgl. auch H. Holtzinger, Die altchristliche Architektur, Stuttgart 1899, sowie Fr. Wieland, Mensa und Confessio, Studien über den Altar der altchristlichen Liturgie (nebst der daran anknüpfenden Literatur) und desselben Neue Studien über den Altar usw., Leipzig 1912. Cf. auch DAC »Autel«.

Nachdem die äußere und innere bauliche Gliederung der sakralen Architektur besprochen ist, bleibt noch ihre innere Ausstattung zu betrachten. Zur malerischen und musivischen Ausschmückung siehe 3., zu den Kulturgeräten 4. u. 5. Buch.

§ 79. Der Altar[1] war von vornherein der wichtigste Gegenstand des Kultgebäudes. Die ältesten Bezeichnungen gehen vom biblischen τράπεζα κυρίου (1. Kor. 10, 21) aus: τράπεζα ἱερά, τρ. μυστική; auch θυσιαστήριον ist ein beliebter Ausdruck, während der heidnische Terminus βωμός seltener gebraucht wird, wie denn auch im lateinischen Sprachgebrauch an Stelle von ara lieber die Worte mesa, mensa, altare, altarium treten.[2] Die erste Form des Altars war dem Herrenmahle gemäß der Tisch, wie er noch heute, namentlich in der griechisch-katholischen Kirche üblich ist, und zwar zunächst der transportable Holztisch, dann der feststehende Steintisch. In dieser Form, einer von vier Stützen getragenen Tischplatte, zeigen ihn mehrere Mosaiken von S. Giovanni in Fonte, S. Apollinare in Classe und S. Vitale in

---

[1] War die Adaption heidnischer Altäre für den christlichen liturgischen Gebrauch im allgemeinen ausgeschlossen, so kommt doch gelegentlich die Umwandlung derselben in christliche Votivsteine vor, so zu Ispagnae und Loja in Spanien. Die Konsekrationsinschrift des letzteren (in nomine domini I. Chr. consecrati domnorum Petri et Pauli) scheint sich auf eine Statue zu beziehen, deren Zapfloch im Cippus noch vorhanden ist. Cf. Hübner, Inscriptionum Hispaniae lat. suppl., Berol. 1900 nr. 374. — Kleine Votivaltärchen aus Stein oder Terrakotta benutzten im Anschluß an antike Sitte die christlichen Ägypter zum Auflegen von Rauchwerk. Vgl. Kaufmann, Gräko-ägyptische Koroplastik, 2. Aufl. Taf. 38.

[2] Die Inschriften haben frühzeitig den Ausdruck mesa bzw. messa für Altar. So heißt es auf einer im Museum von S. Paul vor Rom, ein gewisser Eusebius habe in jener Basilika messas at martyres errichtet. Eine andere, datiert 405, berichtet über den Erwerb eines Begräbnisses ad mesam beati martyris Laurentii descendentib(us) in crypta parte dextra. NB 1909, 128 f. In der Nähe von Sétif kam folgende Altarinschrift ans Licht: Mesa marturu(m) Donatus Felix Novici Baric qui passi sunt Gurzius. Bull. de la Soc. des Antiquaires de France 1902, 287.

Ravenna. Auch die wenigen Fragmente urchristlicher Altäre setzen ihn so voraus, z. B. die schöne Mensa von Auriol[1] in Südfrankreich, die — von einer einzigen Säule in der Mitte getragen — vorn als Dekoration das konstantinische Monogramm, ☧ flankiert von je 6 Täubchen, ziert (5. Jahrh.). Ein jetzt im Museum Borély (Marseille) befindlicher Altar aus S. Cassian in S. Victor trägt neben einem Taubenrelief die Inschrift:[2]

ΚΑC(σιανος) ΥΠΕΡ (εὐχῆς) ΕΑΥΤΟΥ ΚΑΙ ΤΟΥ ΟΙΚΟΥ ΟΛΟΥ

und gehört, wie immer man die Inschrift ergänzen mag, ins fünfte Jahrhundert. Derselben Zeit dürfte die mit dem von Palmen flankierten Christusmonogramm geschmückte Altartafel eines Kirchleins bei Thebessa angehören, deren Aufschrift lautet:

MEMORIA
SA(n)CTI MO
NTANI[3]

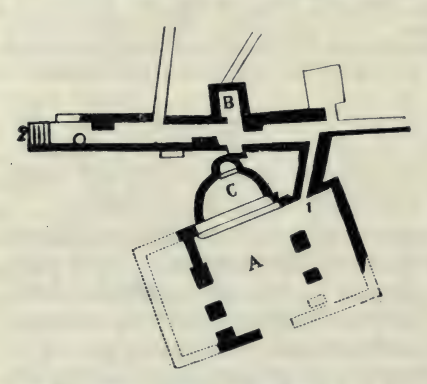


Abb. 67. Cömeterialbasilika SS. Beatricis et Soc. CA damasianische Basilika. B Märtyrergrab in der Katakombe der Generosa. 1 Verbindungsgang. 2 Eingang zur Katakombe.

Als ältestes Beispiel der durchaus verzierten Marmorfront eines Altars kann die von Armellini RQS 1889, 64 publizierte Platte mit dem Bilde der hl. Agnes vom Altar der Basilika dieser Heiligen gelten.

Die alte, klassische Form des halbrunden Sigmatisches, wie ihn z. B. die Abendmahlszene des Kodex von Rossano wiedergibt, begegnet namentlich im Orient. Es war die mit erhöhtem Rand und vertiefter Fläche versehene Speiseplatte des täglichen Lebens, ein Abkömmling der ägyptischen Opfertafel. Vgl. das zum Grabdenkmal benutzte Exemplar unserer Tafel koptischer Grabstelen (Abb. 230). Es haben sich viele solcher Tischplatten erhalten, am bemerkenswertesten das Fragment von Salona mit Reliefband (Jonasszene und Einzelgestalten unter Arkaden, jetzt im Museum von Agram) sowie die Altarplatte des Museums von Vienne, deren Rand sechs halb- bis dreiviertelkreisförmige Vertiefungen ausspart, vielleicht zur Aufnahme der Opferbrote. Das

[1] Fleury I 225 pl. 47; verwandte Exemplare aus dem 4.—6. Jahrh. ebda pl. 48 (Museum von S. Germain) und 49 (jetzt in Vaison). Zwei Altarfüße in Pilasterform fand de Rossi in Baccano an der Via Cassia. Bull. 1875 tav. IX.

[2] Le Blant, Inscriptions chrét. II 303.

[3] Bull. 1888, 74.

spräche dann für eine Benutzung als Prothesistisch. Im Makariuskloster der sketischen Wüste dient noch heute eine antike steinerne Sigmaplatte als Altar. Abbildung in situ bei A. Rücker, Über Altartafeln im koptischen und den übrigen Riten des Orients (»Ehrengabe deutscher Wissenschaft«, Freiburg 1920), Taf. II.

Materialien für den Altarbau waren zunächst Holz und Stein. Von den tragbaren Holzaltären der Katakomben, die für den ersten liturgischen Dienst angenommen werden müssen, blieb nichts erhalten. Dagegen treffen wir häufig die Reste steinerner Altarstützen aus der Zeit des Friedens, so in der Papstgruft und in mehreren historischen Krypten der Katakomben Roms. Der sog. Altar des hl. Petrus (S. Pudenziana) ist eine hölzerne Kiste mit einem Kreuz auf der Front. Gründe der Dauerhaftigkeit und des monumentalen Charakters ergaben steinerne und metallene Altäre, wie sie das Papstbuch namentlich unter den konstantinischen Schenkungen erwähnt.[1]

Reliquien im Innern der Altäre erwähnen zuerst Pseudo-Cyprian, De laude martyrum und das fünfte Konzil von Karthago.

Man unterscheidet zwei Kategorien von Altären supra corpus martyris:

I. indirekt mit der Gruft kommunizierende, und zwar durch
   a) Schachtverbindung von Basilika bzw. Altar und Grab (S. Agnes, die Platonia in S. Sebastiano),
   b) Treppen(bzw. Gang-)verbindung von Basilika bzw. Altar und Grab (SS. Petrus und Marcellinus, konstantinische Basilika, Doppelkirche der Symphorosa, Menasgruftkirche),

II. direkt kommunizierende,
   1) durch Errichtung der Kirche auf dem Niveau des Grabes, so daß
      a) der vor der Apsis stehende Altar das Grab deckte oder umschloß (Cömeterialbasiliken von Aliscamps, Manastirine usw.),
      b) der Altar sich fast unmittelbar darüber erhob, so daß vom Kirchenniveau aus wenige Stufen hinab in den Vorraum (Confessio) zu dem unter dem Altar befindlichen Grabe führten (SS. Peter, Paul usw.),
   2) durch Translation von Reliquien bzw. des Grabes, wovon die heutige Sitte stammt.

Die Gewohnheit, das hl. Opfer über dem Grabe der Märtyrer darzubringen, die auch das Papstbuch unter Felix I. bezeugt, führte nach und nach zur Verbindung der Altäre mit dem Heiligenleib. Handelte es sich um Cömeterialkirchen, dann genügte es, den Altar der oberirdischen Kirche durch einen Schacht oder Gang mit dem Martyrergrab zu vereinigen (aditus ad sanctos), falls dieses in einer Katakombe lag. Derartige Kommunikationen gelten aber nicht allein dem Titelheiligen, dessen Gebeine in oder unter dem Hochaltar der Kirche zu ruhen kamen, sondern auch den übrigen Blutzeugen und Bekennern der betr. Nekropolis. Lehrreiche Aufschlüsse für diese Beziehung brachten die der Munifizenz des Kardinals Kopp verdankten Ausgrabungen in der Agnesbasilika, deren heutiger Bau dem siebten Jahrhundert angehört. Es ergab sich nämlich, daß vermöge eines kleinen Schachtes, der in eine oberirdische Grabanlage (formae) mündete, ein Katakombengang des

[1] Zur Verwendung von Holzaltären: Athanas., Epist. ad solitariam vitam agentes. Optat. Milev., De schismate Don. VI 1; von Steinaltären: Chrysost., hom. 20 in II Cor., 30 in II Cor. 8.

tieferen (zweiten) Stockwerkes mit der Kirche korrespondierte. Der Verbindung diente zuweilen auch eine vollständige Treppenanlage (z. B. SS. Petrus und Marcellinus). Viel einfacher war die Sache da, wo es sich um Errichtung eines Sakralbaues über dem Grabe sub divo handelt (z. B. bei den Trierer Kirchen S. Eucharius = Matthias, S. Paulin, S. Maximin), selbst wenn es in einer ausgemauerten Kammer bestand (Petersgruft). Namentlich Nordafrika zählte viele derartige Anlagen; hier wie in Italien und anderwärts führten sie in den Fällen, wo das Kirchenniveau etwas über dem Grabniveau zu liegen kam, zur Konstruktion oft prunkvoller »Confessionen«. Confessio ist der Name für die Ruhestätte des Heiligen (Confessor) in oder unter dem Altar, in dessen Wand ein durchbrochenes Marmorgitter (transenna) fensterartig den Blick auf die Gruft freigab sowie auch das Herablassen von Andenken, namentlich Tüchern (palliola, brandea), die dann als mittelbare Reliquien galten, ermöglichte. In den Fällen, wo die Gruft durch eine unter den Altar führende Anlage direkt vom Planum der Kirche aus zugänglich gemacht war, bildete die Confessio einen eigenen Grabesvorraum. Statt der fenestella confessionis baute man dann vielfach eine ianua confessionis, hinter der das Grab lag. Doch erhielt auch das wirkliche Altargrab gelegentlich eine porta statt der fenestella. Als Beispiel letzterer verweisen wir auf den hier abgebildeten Altar der Basilika des hl. Alexander am neunten Meilenstein der Nomentanischen Straße zu Rom. Das Mittelfensterchen bestand jedenfalls aus Gold oder Silber, wie das Papstbuch in analogen Fällen berichtet. Die Inschrift der transenna lautet: THEODOLVS ET ALEXANDRO DELICATVS VOTO POSVIT · DEDICANTE AEPISCOP(o) VRS(o).

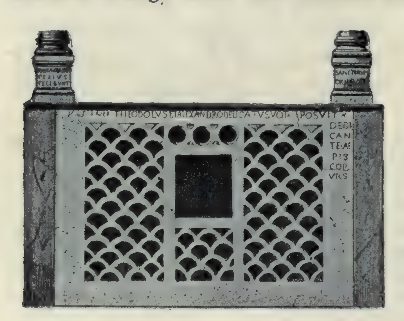


Abb. 68. **Altar des hl. Alexander mit transenna und fenestella confessionis.**

An (jüngeren) Altären mit der ianua confessionis ist Ravenna noch heute reich (S. Giovanni in Fonte, S. Giovanni Evangelista), die feierliche Form der zugänglichen Confessio dagegen, als deren Prototyp das Herrengrab und die Apostelgruft in S. Peter gelten können, gab mit den Anstoß zur Anlage ganzer Krypten und Unterkirchen.

Die älteste Form der jetzigen Petrusconfessio ist uns in den Aufzeichnungen des Papstbuches erhalten. Dort heißt es vom Papste Silvester: Eodem tempore Constantinus Augustus fecit basilicam beato Petro Apostolo ex rogatu Silvestri episcopi in templo Apollinis: in quo loco corpus eiusdem Apostoli mirifice collocavit. Loculum ipsum, in quo sanctissimum posuit corpus, undique ex aere cyprio conclusit, immobilem. Ad caput et ad pedes, ad latus dextrum et sinistrum, subtus et super pedes quinos habens grossitudinis. Sic corpus beati Petri conclusit et ornavit superius ex columnis porphyreticis et aliis columnis vitineis, quas de Graecia secum adduxit. Fecit autem et cameram basilicae ex trimma aure fulgentem et super corpus beati Petri, quod aere conclusit, fecit crucem ex auro purissimo pensantem lib. CL ad mensuram loculi, ubi scriptum est hoc: CONSTANTINVS · AVG · ET · HELENA · AVG · HANC · DOMVM · REGALEM · SIMILI · FVLGORE · CORVSCANS · AVLA · CIRCVMDAT scriptum ex litteris puris nigellis in cruce ipsa. An die ursprüngliche Art der Petrusconfessio erinnert heute nur mehr die innere Grabkammer, zu welcher die bekannte doppelte Marmortreppe vom Niveau der Basilika hinabgeleitet. Öffnen sich die goldbronzenen Mitteltüren unter dem Hochaltar, so erblickt man im Hintergrunde einer 1,70 m hohen, vorn 72, unten etwa 75 cm breiten Nische ein Mosaikbild des Erlösers.

Eine Öffnung in der Bodenplatte dieser Nische kommuniziert durch einen Schacht (cataracta) mit einer nichtquadratischen arca, über welcher ca. 0,5 m unter dem oberen Niveau die Grabplatte liegt. Letztere, wie es scheint, inschriftlos,[1] deckt die Arca nicht genau, so daß sich folgender Aufriß ergibt: Den Boden der Confessio, d. h. der Nische mit dem Salvatorbilde, bezeichnet der Buchstabe A. Modern ist der obere Plattenbelag aa. Die viereckige Öffnung x, die zum Herablassen der brandea usw. diente, mißt 22×17 cm. Der sich nach unten verjüngende Kanal oder Katarakt bc verläuft in die Arca B, deren 0,5 dm dicke quadratische alte Verschlußplatte eine Öffnung freiläßt. Leider ist die arca sepulcralis By gut zur Hälfte mit Schutt (!) angefüllt.[2] Gerade bei der Bedeutung des Ortes und der an ihn sich knüpfenden Kontroversen wäre eine Reinigung von diesem Schutte wünschenswert. Vielleicht ergäbe sich die Beisetzung der kostbaren Reliquien in einem kleinen Schreine, wie dies bei den Altargräbern von S. Agnese, Zeno, Grado, Aïn-Beida usw. der Fall war. Das konstantinische Schema für den Bodenausschnitt berühmter Confessiogräber (S. Peter, S. Paul) war halbkreisförmig mit ins Langhaus gerichteter Rundung. Ein Beispiel für die umgekehrte Anordnung ist die Menasgruft (Plan Abb. 73).

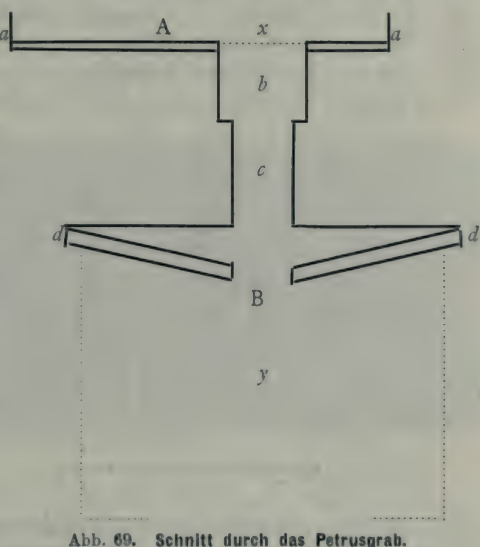


Abb. 69. **Schnitt durch das Petrusgrab.**

An Stelle der Altarreliquien (hierzu vgl. auch HAE 209—221) diente und dient noch heute im Orient die in eine Vertiefung des Altares eingelegte geweihte Holzplatte. Sie ist mit Symbolen, Schriftstellen oder Kreuzen versehen. Alte, noch heute im Gebrauch befindliche Exemplare sah ich in der altkoptischen Menaskirche sowie in Abu Sefên zu Altkairo, in den Klöstern der sketischen Wüste (Dêr Baramûs und Abu Makar) und anderwärts. Für die Konsekration dieser unseren Reliquienstein vertretenden Tafeln enthält das koptische Pontifikale einen eigenen Ritus. Bei den Syrern heißt die Tafel tablita und der in der abessynischen Kirche hochverehrte Tabot, eine 50 - 60 cm große

[1] Im Gegensatz zu der gleichfalls mit Katarakt (aber drei Öffnungen zu diesem) versehenen Grabplatte des hl. Paulus in St. Paul. Vgl. für Bestand und Geschichte beider Gräber Grisar, Analecta Romana, Rom 1899, 259—306 und NB 1917, 7—29.

[2] Siehe Kaufmann, Die vatikanischen Grotten, »Katholik« 1901 II 464 f.

Holzplatte, dürfte seinem (freilich vergessenen) Ursprung nach eine Altartafel sein.[1]

In der ältesten Kirche gab es nur einen Altar. Bezeichnend ist, daß im frühesten Mittelalter jeder weiter hinzutretende Altar seinen eigenen Kapellenumbau haben mußte. Nerses von Lambron klagt über das Abweichen vom alten Usus »ein Altar, eine Kirche«, wenn er von den Kirchen seines Landes sagt: »die Ecken der Kirchen füllen wir mit Altären . . . die große Kirche in Konstantinopel begnügte sich mit einem Altar, so auch die Kathoghike von Ani, die Sionskirche zu Jerusalem, die Petruskirche zu Antiochien und die Sophienkirche von Tarsus . . .; aber in den Klöstern haben wir die Altäre zahlreicher gemacht als die Bewohner derselben.«



Abb. 70. Grabplatte des Apostels Paulus.

Ciborium (κιβώριον, Gehäuse), hier der seit Konstantin vorkommende, meist frei auf Säulen ruhende, den Altar beschattende Tabernakel, der an das heilige Gezelt erinnerte und, an die Sitte des über kostbaren Sarkophagen errichteten Schutzdaches (tegurium) anknüpfend, nach Sache und Namen aus der Welt syrisch-hellenistischer Antike stammt. St. Peter und der Lateran besaßen schon frühzeitig eine derartige Altarüberdachung, deren Interkolumnien Vorhänge abschlossen. Das Dach des Lateranciboriums war aus Silber, im Gewicht von 20 Zentnern, wie der Liber Pontificalis unter Silvester erzählt, und auf den beiden Hauptseiten mit dem Bilde des thronenden Christus unter den Aposteln, bzw. von Engeln umgeben, geziert. Ciborien wurden aus Holz, Stein und Erzen hergestellt. Aus altchristlicher Zeit existieren wenige Originale mehr, dagegen manche Reste,[2] z. B. zu Myra, Megrun, Aïn-Sultan, Mechta-el-Bir, S. Petronilla-Rom (viertes Jahrh.) und in der Menasstadt. Skizzen des von Konstantin über dem Grabe des hl. Laurentius errichteten Ciboriums haben sich auf Bronzeenkolpien erhalten.[3] Hier sind die Interkolumnien durch Gitterwerk verschlossen. Die Ciborium-

[1] Vgl. Rücker a. a. O. 215—221.

[2] Beschreibung des justinianischen Ciboriums der Sophienkirche bei Paulus Silentiarius, Descript. S. Sophiae ed. Bonn p. 35 v. 720 ff.; über Vorhänge des Ciboriums und eingewirkte Figuren ebda v. 758 ff.

[3] Bull. 1869, 49 ff.

säulen pflegten besonders kostbar zu sein, unter syrischem Einfluß scheint die Sitte aufgekommen zu sein, sie mit Reliefschmuck zu versehen (Ciborium von S. Marco zu Venedig).

§ 80. Cancelli (δίκτυοι, δρύφακτα, κιγκλίδες, κάγκελοι, letzeres aus dem Lateinischen übernommen) waren das Presbyterium abschließende Schranken aus Holz, Marmor oder Metall, die in den ersten fünf Jahrhunderten in der Regel in durchbrochener Arbeit, später auch aus geschlossenen zwischen die einzelnen Stützpfosten gelegten Reliefplatten bestanden. An Ort und Stelle sind Reste solcher Cancelli, abgesehen von den Cömeterialbasiliken und Krypten Roms, nur selten erhalten, z. B. in Olympia, Orléansville, Tefaced. Von ihrer Anordnung in der Blütezeit des basilikalen Stiles gibt die Arkadiusbasilika der Menasstadt ein gutes Bild (Plan Abb. 73). Ursprünglich analog den paganen Schranken (Rostra des Konstantinsbogens), durchbrochen gearbeitet (transennae), erscheinen sie vom sechsten Jahrhundert an in der Form geschlossener reliefierter Platten, von denen uns namentlich aus langobardischer Zeit viele erhalten sind (Basiliken von S. Sabina, S. Elia usw.). Abbildungen solcher Schranken haben u. a. die Mosaiken von S. Georg in Thessalonich und des Baptisteriums der Orthodoxen zu Ravenna überliefert.

§ 81. Die Ikonostasis oder Bilderwand vor dem Allerheiligsten entwickelte sich aus dem verzierten Chorabschluß, dem Schrankenwerk der cancelli im Verein mit einer Säulenstellung vor der Apsis, die bereits an konstantinischen Bauten nachweisbar ist. Die Intercolumnien konnten mittels Vorhängen verschlossen werden. An Stelle solcher Bildteppiche entwickelte sich im Osten die feste mit Türen versehene Bilderwand. Das Presbyterium oder Adyton war vom übrigen Kirchenraum zuweilen auch durch eine Säulenreihe getrennt, wofür S. Peter und die Grabeskirche vielleicht die ältesten Beispiele bieten. In der Arkadiusbasilika der Menasstadt trennte eine Säulenstellung die Apsis, die nur Gruftzwecken diente, vom Kirchenraum. Ein Überrest der alten Sitte, die nur im Orient — sicherlich aber nicht, was einige annehmen, in Anlehnung oder Nachbildung des Proskenions der antiken Theater[1] — zur systematischen Geltung kam und nicht nur beibehalten wurde, sondern zur Herstellung ganzer Bilderwände (freistehend) Anlaß bot, sind unsere mittelalterlichen Chorabschlüsse, angefangen von den älteren instruktiven Beispielen der Dome von Torcello und Venedig bis zum nordischen Lettner.

Radikaler als durch die Ikonostasis haben gewisse nordmesopotamische Kirchenbauten den Altarraum von dem den hellenistischen Naos vertretenden Gemeinderaum getrennt. Doch ist

[1] Gegen die Nachahmung der antiken Bühnenwand, wie sie u. a. A. Holl, Archiv f. Religionsw. IX 365 f. annimmt, sprechen gerade die nordmesopotamischen Bauten, von denen unten die Rede ist.

diese Art von organischem Abschluß des Sanctuariums neben dem auch der Verschluß mittels Säulenstellung vorkommt, jüngeren Datums. »Was liturgiegeschichtlich hinter dem Gegensatz des offenen und des wie auch immer geschlossenen Altarraumes steht, ist derjenige des altchristlichen eucharistischen Gemeindegottesdienstes und der zu ihrer Vollreife gelangten Meßliturgie.«[1]



Abb 71. **Die Cathedra von Ravenna.**

§ 82. Cathedra und Subsellien. Im Hintergrunde der Apsis der alten Basiliken erhob sich ein Sessel (cathedra, θρόνος), von dem aus halbkreisförmig die Priesterbänke (subsellia, θρόνοι δεύτεροι, συμψέλλια, βάθρα) liefen gemäß Apostol. Konst. II 57. Thron und Subsellien waren meist von Stein, oft, z. B. zu Torcello und Grado, ampitheatralisch in mehreren Stufen geordnet. In der Arkadiusbasilika der Menasstadt erhebt sich der in flachem Bogen geführte Stufenbau außerhalb der Apsis unmittelbar hinter dem Altare. Der Thron wurde gelegentlich um einige Stufen erhöht, auch kunstvoll überdacht (Grado). Statt der feststehenden Cathedra gebrauchte man zuweilen eine transportable Sella und in der Urzeit des Christentums gewiß auch profane, dem Mobiliar des Privathauses entnommene Exemplare. So diente eine mit mythologischen Elfenbeinschnitzereien u. a. aus dem Herkulesmythos ausgestattete profane Sedia Gestatoria als Cathedra Petri (heute im Altare der Tribuna von S. Peter verschlossen); eine aus altem und neuerem Material zusammengeflickte antiochenische Cathedra Petri glaubt man in S. Pietro a Castello in Venedig zu besitzen.[2] Die gleichfalls dem Orient enstammende Cathedra

---

[1] A. Baumstark, Ein Alterskriterium der nordmesopotamischen Kirchenbauten. OC. 1915. 111—131.

[2] Material für beide bei Fleury II 140. cf. auch den betr. Abschnitt im vierten Buche. Feinsinnig bemerkt in seinem Beitrag »zur Konkordanz des griechischen und des lateinischen Ritus« H. Swoboda in der »Ehrengabe deutscher Wissenschaft« S. 332: »Die Ikonostasis als erstarrte, dekorativ überwucherte Chorschrankenstellung hatte eine lateinische Schwesterform, deren Linie von Alt St. Peter, von Torcello zum Choreingang von Pergamo oder S. Marco oder zu den spanischen Einbauten, zur Frari oder zur mehr durchsichtigen Mittelform der Sixtinaschranken führt, je nachdem die

des Bischofs Maximian von Ravenna (546—556) scheint, weil auch rückseitig mit Elfenbeinwerk versehen, zur freien Aufstellung gedient zu haben; ihre Vorderseiten zieren die vier Evangelisten, die übrigen Teile Szenen aus dem Alten und Neuen Testament. Teile der sog. Cathedra des hl. Markus (die später nach Grado kam) glaubt Gräven in Mailand und London wiedergefunden zu haben, Reste einer anderen finden wir im Provinzialmuseum zu Trier.[1] Vgl. § 209.

§ 83. Ambon hieß ein stabiles Inventarstück im Mittelschiff fast aller christlichen Kirchen, das als Podium oder Kanzel auf hohem Stufenaufbau (daher der Name von ἀναβαίνειν, und ebenso die Bezeichnung πύργος, »Turm«) zur Vorlesung der Hl. Schrift, zur Predigt diente.[2] Der pagane Kult bot keine Analogie, wohl aber der jüdische, welchem das Urchristentum dabei gefolgt sein dürfte. Der Ambon stand gewöhnlich in der Längsachse des Naos in der Linie des Schrankenwerkes der schola cantorum. Nur die liturgischen Vorsänger betraten ihn, nicht der Chor. Daher die Bestimmung der Synode von Laodicaea (371): non licere praeter canonicos psaltes. Manche Kirchen besaßen zwei einander gegenüberliegende Ambonen zur Verlesung von Evangelium bzw. Epistel (vgl. den Plan von S. Clemente, f g). Auf dem Ambon der Sophienkirche (ein Kanzelbau mit säulengetragener Kuppel als Schalldeckel), der mit dem Presbyterium (Bema) durch einen von Paulus Silentiarius beschriebenen erhöhten Gang (σωλέας) verbunden war, fanden sogar Kaiserkrönungen statt. Paulus Silentiarius vergleicht ihn vs. 226 ff. seiner ihm in eigener Dichtung gewidmeten Beschreibung einer Halbinsel, von deren unterster Stufe ein von halbmannshohen Schranken geschützter Gang zur Ikonostasis führt. Die Stufen sind, um das Ausgleiten beim Herabschreiten zu vermeiden, oben geriefelt. Zwei Treppen

---

Vorrichtungen für die Vorleser miteinbezogen wurden oder nicht. Diese erstere Entwicklung endigte in den mittelalterlichen Lettnerbauten, ohne eine bleibende Tradition im Abendland zu bilden. Warum so in der lateinischen und typisch anders in der griechischen Kirche? Liegt das nur in der Verschiedenheit, wie sich der orthodoxe und wie sich der lateinische Klerus zum Volke stellte, oder verlangt das Phänomen nach einem innerliturgischen Grund? Ich denke, das Auge des Lateiners sucht den Altar und will und darf ihn sehen, weil die Kultsprache ein Schleier fürs Ohr ist, ebenso wie die Ikonostasis einen Schleier fürs Auge bildet. In beiden Fällen wird das irdische velamen fidei als innere Notwendigkeit und nicht als etwas Störendes psychologisch richtig empfunden. Es verrät sich also auch darin mehr eine verborgene, psychologische Konkordanz. Anderseits erhalten wir die Lehre: was die Volksseele durch Jahrhunderte zum Ausdruck bringt, mögen die Nationalisierer des lateinischen Kultus als Mäßigungskoeffizienten weise beachten.«

[1] Vgl. RQS 1899, 109 ff. für erstere, für die Trierer Reste »Bonner Jahrbücher« 1900, 147 ff.

[2] Daher die lateinischen Bezeichnungen: pulpitum, auditorium, dicterium. Vgl. auch DAC s. v.

führen im Osten und Westen zur Kanzel (vs. 50 ff.) herauf, die auf acht Säulen ruht, die unten den Raum für die Sänger einschließen. Dieser buchtet, um Platz zu gewinnen, halbkreisförmig aus und erhält jederzeit einen monumentalen Abschluß (vs. 126 ff.) in Form von Schranken und vier alles überragenden Säulen, deren Holzgebälk silberne Leuchter tragen, »lichtertragende Bäume mit saphirblauen und goldenen Blumen«. An den Enden des halbkreisförmigen Architraves stehen statt der Lichtkörper Kreuze »mit silbernen Nägeln beschlagen« und »oben gebogen wie ein Hirtenstab«, also Cruces monogrammaticae mit offenem Rho. Der älteste erhaltene Ambon befindet sich im Hofe der Panteleimonkirche zu Thessalonich (5. Jahrh.); er trägt schönen Skulpturenschmuck, von dem wir im vierten Buche ein Probe geben. In Rom, Ravenna und anderwärts haben sich im Mittelalter restaurierte Ambonen erhalten.

Kirchenbauten des Morgen- und Abendlandes.

Die Basilika im majestätischen Schmucke ihrer klassischen Zeit ist die monumentale Tat des hellenistisch-östlichen Christentums und der ganzen altchristlichen Kunst. In klarem, straffem Aufbau hat sie in ihrer Stilentwicklung nur im dorischen Tempelbau ein ebenbürtiges Seitenstück.[1] Der allgemeine Typus der flachgedeckten, dreischiffigen Basilika war dem altchristlichen Baumeister vorgezeichnet in hellenistisch-östlichen Bauten, z. B. dem städtischen Sarapeion zu Milet (3. Jahrh.).

§ 84. Jerusalem. Seinen Triumphzug über die altchristliche Welt trat der basilikale Stil vom nahen Orient aus an, in dessen religiösen Zentren, Jerusalem vornan, gleichzeitig mit der Errichtung der Konstantinstadt eine großartige kirchliche Bautätigkeit entfaltet wurde. Das bedeutendste nach dem Kirchenfrieden errichtete Kultmonument war die Grabeskirche, deren Grundplan wahrscheinlich als Zentralbau zu denken ist, an den sich im Osten eine fünfschiffige Basilika mit Emporen, reich vergoldeter Kassettendecke und bleigedecktem Dach anschloß. Ein von Hallen umgebenes Atrium mit Portalbau bildete den Zugang. Die Rekonstruktion dieser berühmtesten Gründung Konstantins — und so mancher anderen, deren die literarischen Quellen, vor allem sein Zeitgenosse Eusebius, Erwähnung tun — gehört zu den schwierigsten

---

[1] Als älteste kunstbeschreibenden Quellen sind hier Eusebius, Prokop und Paulus Silentiarius zu nennen. Bei Eusebius kommt vor allem die Vita Constantini in Betracht. Beste Ausgabe von Ivar A. Heikel, Eusebius' Werke I, Leipzig 1902. Zu den Dichtungen des Paulus S. vgl. P. Friedländer, Johannes von Gazä und Paulus Silentiarius, Kunstbeschreibungen justinianischer Zeit, Leipzig und Berlin 1912.

Problemen der Kunst- und Architekturgeschichte. A. Heisenbergs Versuch, dies ehrwürdigste Heiligtum der Christenheit von einer paganen Kultstätte, einer angeblichen Adonishöhle, abzuleiten und demgemäß seine ursprüngliche Plangestaltung völlig umzukehren, darf nach der gründlichen Widerlegung durch Baumstark für immer als erledigt gelten.[1] Die Einweihung der Grabeskirche im September 336 bildet gewissermaßen den Schluß- und Höhepunkt kirchlicher Bautätigkeit Konstantins. Vgl. die Schilderung bei Eusebius oben S. 176. Bessere Anhaltspunkte bietet dagegen ein zweiter Hauptbau des Kaisers im Bereiche der hl. Stätten, die Geburtskirche zu Bethlehem, ein Werk wie aus einem Guß, das trotz der Restauration unter Justinian noch seinen ursprünglichen Charakter gewahrt hat. Auch hier handelt es sich um eine fünfschiffige Basilika, in deren Langhaus korinthische Säulen auf geradem Gebälk den Oberbau tragen. Der Grundriß, so wie ihn Abb. 72 zeigt, geht im ganzen auf die ursprüngliche Schöpfung zurück. Selbst der trichore, kleeblattförmige Abschluß sowie der zwischen Basilika und dem nicht mehr erhaltenen Atrium eingeschobene Narthex, die man der Restauration Justinians zuschrieb, scheinen ursprünglich zu sein.

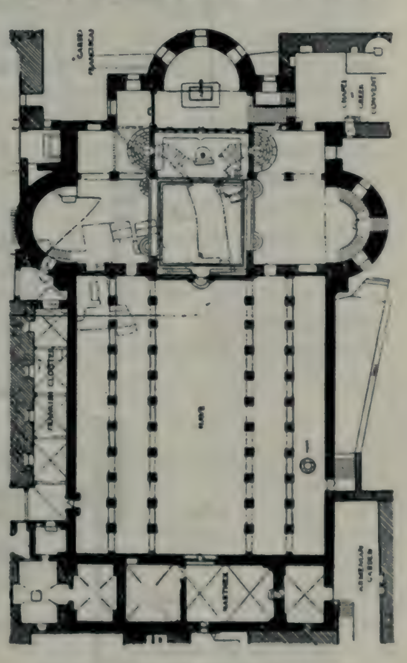


Abb. 72. Geburtskirche zu Bethlehem.

Auch vom dritten Hauptbau des ersten christlichen Kaisers, von der Ölberg(Eleona-)kirche, scheinen sich Reste erhalten zu haben, wenn anders die von den Weißen Vätern aufgedeckte dreischiffige Basilika von 30 m Länge und 18,60 m Breite mit Säulenatrium und monumentalem Prothyron dafür in Anspruch genommen werden darf. Konstantins Architekten standen noch ganz im Banne des Hellenismus. Die großen Basiliken, deren Kenntnis

[1] A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche, zwei Basiliken Konstantins, Leipzig 1908. A. Baumstark, Die modestianischen und die konstantinischen Bauten am hl. Grabe zu Jerusalem, Paderborn 1915. Zu den erhaltenen Resten vgl. Journal of the Roy. Inst. of British architects 1910, 754 ff. u. 803 ff.

uns literarische Quellen vermitteln, sind flachgedeckt und haben säulenumgebene Atrien mit reichen Propyläen als charakteristische

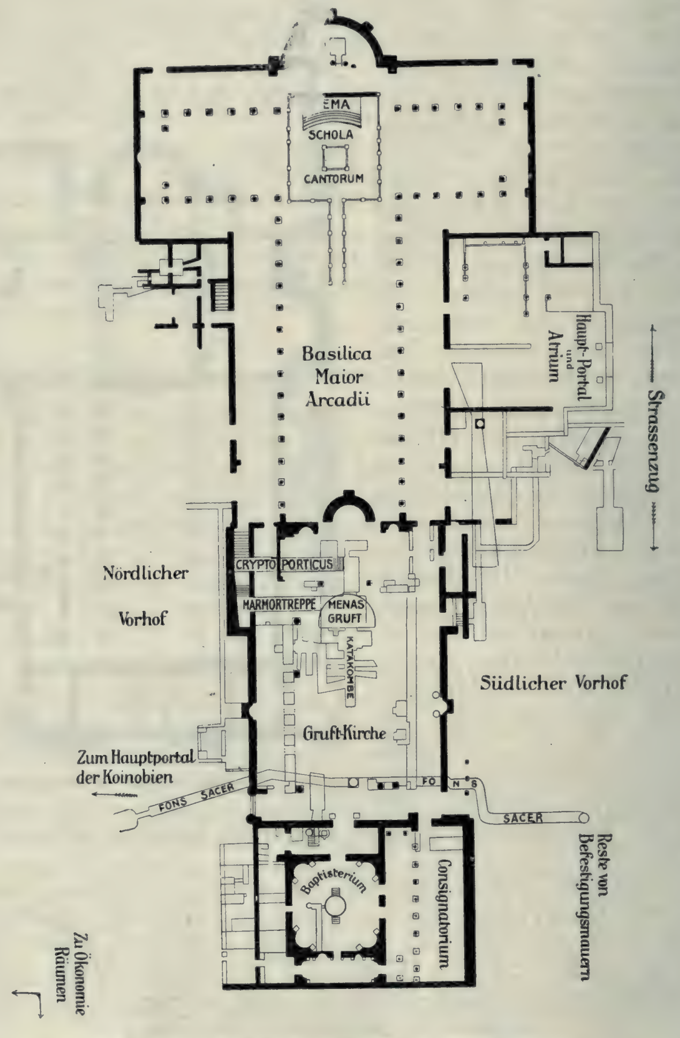


Abb. 73. Die zentrale Baugruppe des Menasheiligtums.

Merkmale. Die von Eusebius beschriebene Kirche zu Tyrus, gleichfalls ein Konstantinsbau, dessen Anordnung die Weiherede des Bischofs Paulinus erkennen läßt, zeigt im mauerbegrenzten Peribolos von Osten her einen Propyläenbau, der zum Säulenatrium geleitet,

in dessen Mitte der Cantharus stand. Drei Portale führen ins Heiligtum, dessen Boden geschliffene Marmorplatten, dessen Decke Zedernbalken bilden.

§ 85. Ägypten. Wohl das beste Bild einer hellenistischen Basilika und zugleich von den Schiebungen der Baukörper über den bevorzugtesten Wallfahrtsstätten der Christenheit gewähren die Funde in der Menasstadt, wo nach A. Baumstark »ein an Reichtum und Großartigkeit der Bauformen wie an Mannigfaltigkeit des architektonischen Skulpturenelementes die frühchristliche Kunst, zumal Roms, weit hinter sich lassender Hellenismus« herrscht, der Hellenismus morgenländischer Großstadtarchitektur, deren authentische Offenbarungen hier so massenhaft und imposant, wie bisher noch niemals, zum Studium einladen.[1] Während die Bauten am hl. Grabe, die Marienkirche zu Ephesos und viele andere nur aus unverläßlichen Spuren noch erkennbar sind, haben wir hier eine Parallele, die ohne wesentliche Restaurationen und Umbauten zu uns spricht. Den Mittelpunkt der zentralen Baugruppe des im Jahre 1905 wiederentdeckten Menasheiligtums bildet die Gruft des am Ende des dritten Jahrhunderts gemarterten Nationalheiligen der urchristlichen Ägypter, des heil. Menas. Konstantin soll ihm die erste Memorie errichtet haben, über der dann im vierten Jahrhundert die Gruftkirche aus Kalksteinquadern erbaut wurde. Diese Gruftkirche ist eine dreischiffige Basilika ohne Transept mit drei Apsiden. Die Mittelapsis ragt, 3,70 m breit und 1,80 m tief, in den angrenzenden Erweiterungsbau hinein, während zwei kleinere in den oblongen Grundriß eingebaute Apsiden sie flankieren. Die Länge der Gruftkirche ist 38 m, ihre Breite 22,50 m. Auch in den Längsmauern ist je eine kleinere Nische von 2 m Breite angelegt, während von außen große Statuennischen angebracht waren. Die Altarstätte befand sich genau in der Mitte der Kirche, so daß der Celebrans sich unmittelbar nach der in der Tiefe des halbkreisförmigen Ausschnittes sichtbaren Menasgruft und nach Osten wandte (Abb. 74).

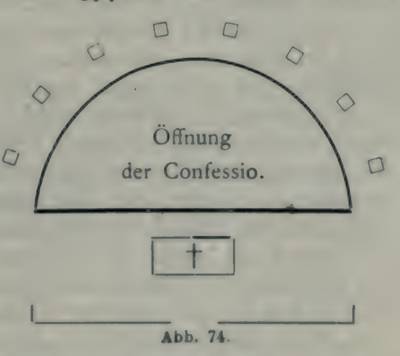


Abb. 74.

Die Kirche enthielt am Westende, wo sie an das Baptisterium stößt, eine große marmorgefaßte Zisterne (fons sacer) und war von beiden Seiten von großen Höfen aus zugänglich.

[1] OC Neue Serie Bd I, Leipzig 1911, 150 ff.

Unser Grundplan zeigt, wie sich an das originale Heiligtum zwei Erweiterungsbauten straff und klar angliedern, so daß der ganze Bautenkomplex wie aus einem Guß geschaffen erscheint. Es sind im Westen ein Baptisterium und nach Osten hin die grandiose vom Kaiser Arkadius errichtete Basilika. Die Arkadiusbasilika bildet konstruktiv einen im Zuge der Grundmauern der Menasgruftkirche weitergeführten basilikalen Anbau, der in einem gewaltigen Transept mit ausladender Apsis endet. Die Anpassung erstreckt sich selbst auf die Linie der Säulenführung; die Apsiden der beiden Kirchen decken sich in der Mittellinie. In ihrer Gesamtlänge mißt die knapp hundert Jahre jüngere Basilika 60 m. Der zweistöckige Prachtbau von der Form eines Taukreuzes ruhte auf 56 hochbasigen Marmorsäulen, von denen 36 auf das Langhaus, die übrigen auf das Querschiff entfallen. Paviment, Wandbekleidung, Türfassungen, Pfosten, Treppen sowie der gesamte architektonische Schmuck bestanden aus feinem griechischen Inselmarmor. Der dreischiffige Naos ist 26,50 m breit und noch zum Teil von schwerem opus metallum bedeckt, das Transept mißt bei 20 m Breite 50 m Länge. Die Innenmaße der Apsis betragen 10,70 m Breite und 5,90 m Tiefe. Sie hat die äußeren, strebepfeilerähnlichen Vorsprünge mit anderen vorjustinianischen Bauten (Milet, Meriamlik) gemeinsam und war durch eine Säulenstellung vom Kirchenraum getrennt. Vor ihr liegt die Estrade für die Cathedra mit dem 4 m breiten bogenförmigen Stufenbau der Priestersubsellien, hiervor wiederum der Altar, dessen Ciboriumbasen erhalten sind. Estrade und Altar sind eingeschlossen in der von cancelli umgebenen 11,50 m breiten und 15 m langen schola cantorum. Atrium und Portalbauten der Arkadiusbasilika liegen nach der im Süden vorbeiführenden Straße hin, mit der Gruftkirche war sie durch Durchlässe, sowie auf dem Umwege über die Vorhöfe, mit der Gruft selbst durch eine Treppe und einmündenden Kryptoportikus verbunden.

»Auch wer die Arkadiusbasilika als baulichen Gesamtorganismus ins Auge faßt, wird ihren durchaus und eminent hellenistischen Charakter nicht zu verkennen vermögen. Aber freilich ist, was hier uns entgegentritt, nicht jener arme und einförmige Hellenismus der römischen Basilika, aus dem man, in unbegreiflicher Verblendung mit Zuhilfenahme etwas germanischer Art, den romanischen und weiterhin den gotischen Kirchenbau, unter Anerkennung eines Einflusses des Zentralbaues, sogar die Sophienkirchen von Thessalonike und Konstantinopel kraft einer geradlinigen Entwicklung hervorgehen lassen wollte. Das ist jener ungleich reichere orientalische Hellenismus der östlichen Großstadtkunst, auf den als Wurzelboden einer weiteren lebensfähigen Kunstentwicklung immer wieder hinzuweisen Strzygowski nicht müde wird. Wer die Menasbasilika des Arkadius neben die von seinem

Bruder vollendete Grabkirche des Völkerapostels (San Paolo fuori le mura zu Rom) stellt, dem muß der entwicklungsgeschichtliche Prinzipat des Orients in der frühchristlichen Baukunst geradezu in die Augen springen«,[1] um so mehr, wenn man die reichen Abwandlungen bedenkt, welche das basilikale Schema im Osten aufweist. Die Ausgrabungen in der Menasstadt haben auf verhältnismäßig kleinem Terrain und in einem Winkel der Wüste nicht weniger als vier Typen der Basilika, alle aus der Zeit des vierten bis sechsten Jahrhunderts, ergeben: die dreischiffige Gruftkirche mit ausladender Apsis, die Arkadiusbasilika mit Transept, die Basilika des Nordfriedhofes mit Atrium, eingebauter Apsis, Prothesis und Diakonikon, und die Basilika des heiligen Bades mit Gegenapsiden.

Die Menasbasiliken reden eine deutliche Sprache. Sie zeigen, was noch von Forschungen auf dem Boden des alten Alexandrien, Antiochien, Ephesos und anderer östlicher Städte zu erwarten ist, Städte, von deren kirchlicher Bautätigkeit im vierten und fünften Jahrhundert wir uns einstweilen ebensowenig ein klares Bild machen können, wie von den beiden großen kunst- und baugeschichtlichen Metropolen Jerusalem und Edessa.

§ 86. Mesopotamien und Syrien. Die altchristlichen Denkmäler Mesopotamiens, deren Erforschung mit dem Vordringen der Bagdadbahn voranschreitet, rücken langsam in die ihnen gebührende kunstgeschichtliche Stelle ein. Auf Grund literarischer Nachrichten war bereits erkannt worden, daß gerade die Bautätigkeit Edessas, der Hauptstadt der Osrhoëne und des Ausgangspunktes einer weit über Persien und Armenien hinübergreifenden Missionstätigkeit national aramäischen Christentums, eine gewaltige, in vieler Hinsicht der vorjustinianischen Epoche West- und Ostroms ebenbürtige gewesen war.[2] Neben Edessa wurden Nisibis und Amida, letzteres nach seiner durch Konstantin bewirkten Erweiterung zum Hauptgrenzlager gegen Persien als Metropolitansitz, Schauplätze hervorragender christlicher Bautätigkeit. Die erhaltenen Reste bezeugen im Verein mit den im Klosterland des Tur Abdin (Mons Masius) entdeckten Bauten nicht nur den großen Reichtum an dekorativen Elementen, den die altchristliche Kunst Mesopotamiens besaß, sondern machen es auch wahrscheinlich, daß der Einfluß des Zweistromlandes mitbestimmend war bei der Umbildung des flachgedeckten hellenistischen Basilikentypus zur vorderasiatischen, gewölbten, den Rundbogen bevorzugenden Basilika, dem direkten Vorbild unserer »romanischen« Kunst. Hier ist eins der Hinter-

[1] A. Baumstark, Die Ausgrabungen am Menasheiligtum in der Mareotiswüste, RQS 1907, 9 f.

[2] Vgl. A. Baumstark, Vorjustinianische kirchliche Bauten in Edessa, OC 1904, 164—183.

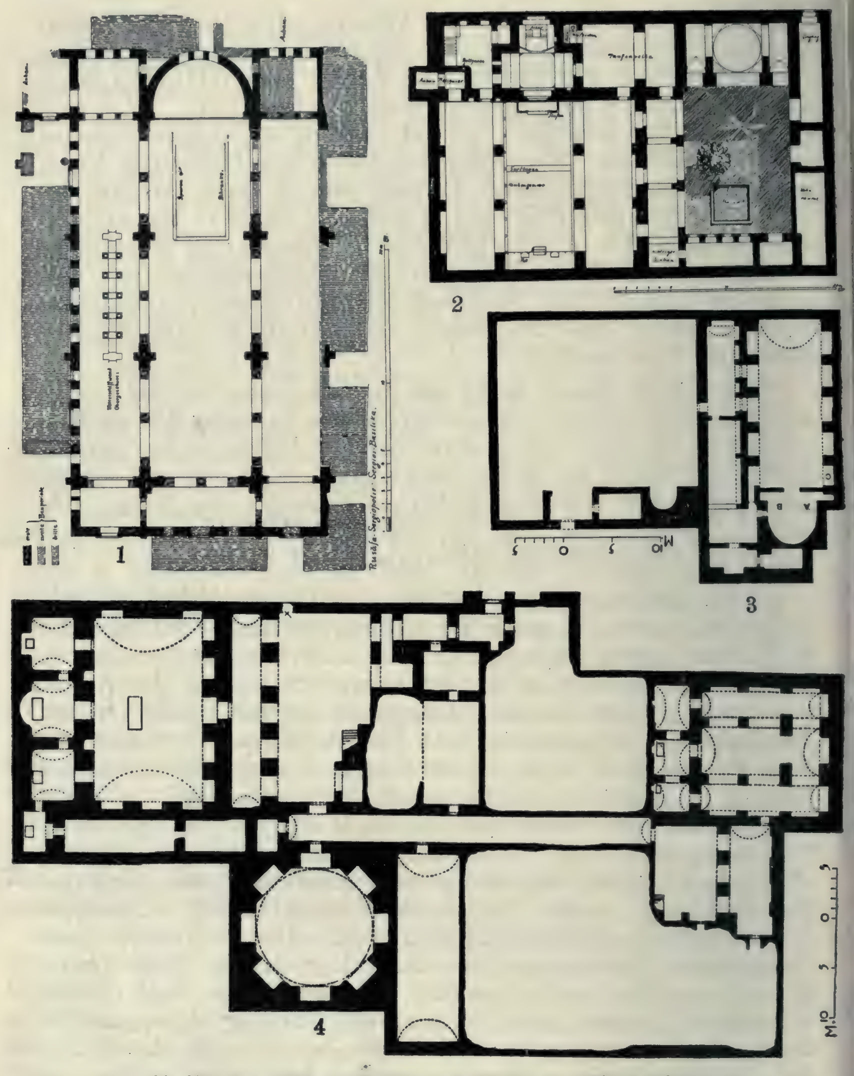


Abb. 75. **Grundrisse mesopotamischer Kirchen und Klosteranlagen.**
1. Sergiosbasilika zu Rusâfah (5. Jahrh.). 2. Kirche und Kloster Tahrat Mirjam el-Hadra zu Mossul. 3. Kirche und Kloster Mar Azaziel im Tur Abdin. 4. Klosteranlage von Mar Gabriel zu Amida.

länder, von denen aus Kleinasiens reiche Kirchenbaukunst und das Tonnengewölbe auf die hellenistische dreischiffige Bauart überging. So kommt es, daß Beispiele des bisher betrachteten basilikalen Schemas selten sind und daß, während in den Klosterkirchen des

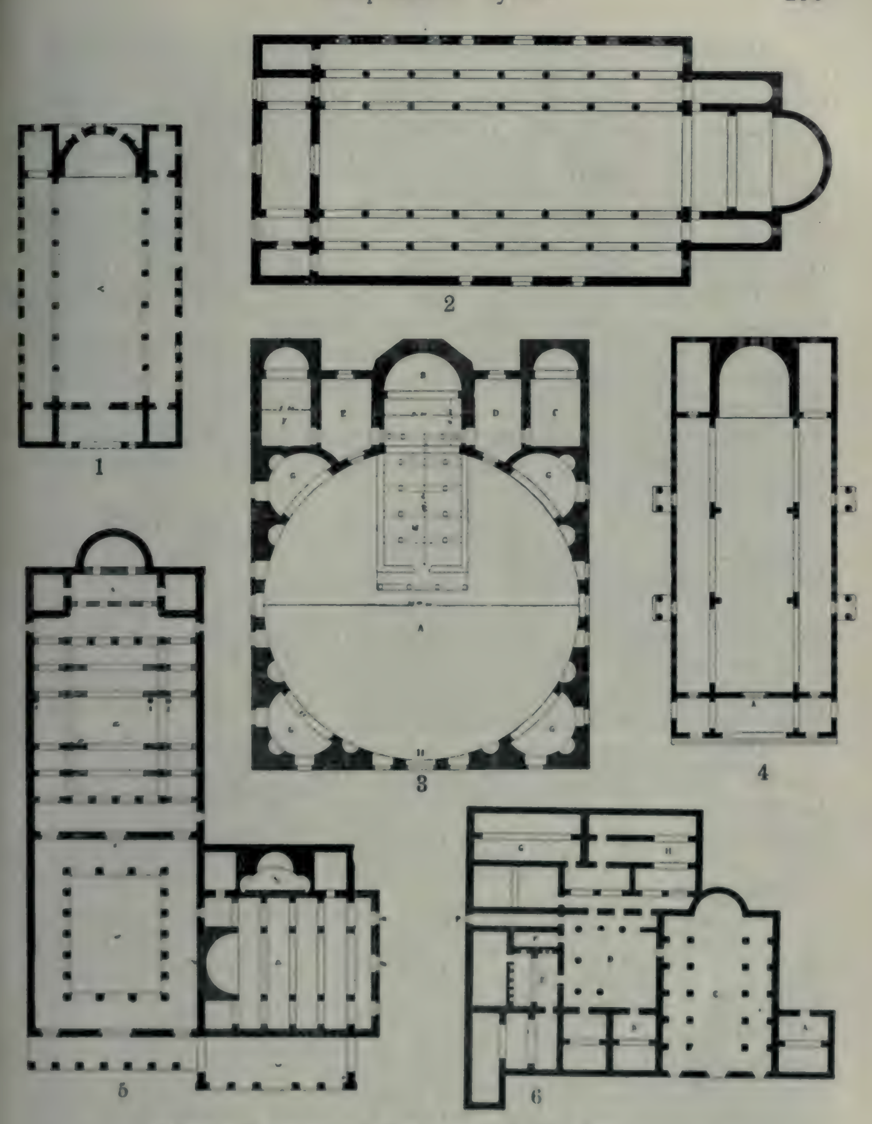


Abb. 76. Zentralsyrische Kirchenbauten des 5.—7. Jahrhunderts.
1. Basilika von Turmanin. 2. Basilika von Sueida. 3. Kathedrale von Bosra. 4. Basilika von Ruweha. 5. Basilika von Guenauat. 6. Klosteranlage von Chaqqa.

Tur Abdin die einschiffige tonnengewölbte Basilika (Abb. 75 Nr. 3) vorherrscht, nur die Bauten von Zenobia-Halabya, Rusâfah und Majafarkin (Abb. 75 Nr. 1) an den bereits bekannten Typ erinnern.

Zu beachten ist als Alterskriterium speziell der nordmesopotamischen Kultusbauten, daß sie weder der Strzygowskischen Zeitdatierung noch dem zu späten Ansatz Herzfelds und S. Guyers standhalten, vielmehr nach Baumstark neben einer jüngeren eine ältere Schicht vorliegt, die wesentlich noch der vorislamitischen Zeit angehört.[1] Dabei käme an erster Stelle der »Anastasios«-bau im Gabrielkloster vom Jahre 511—12 und vor der Mitte des 7. Jahrhunderts: die Basilika und Marienkirche zu Majafarkin, Der es Zaferan, Marienkirche zu Mar Saba in Hach, Mar Augen, Mar Philoxenos in Midjat, Mar Azaziel in Kefr Zeh, Mar Kyriakos in Arnas und vielleicht Mar Juhanna.

Gemessen an der Ornamentik sowohl wie dem architektonischen Typ bildet der Tigris eine Scheidelinie für den nordmesopotamischen Kultbau. Auf der einen Seite sprechen Traditionen osthellenistischer Spätantike, auf der anderen persisch-arabische Einflüsse mit, es scheiden sich also auch zwei Epochen voneinander.

Die Norm gleichsam vertreten westlich vom Tigris die Kuppelbasiliken von Diabekr (Ostbau der Zitadelle) und die Marienkirche von Majafarkin. Bodenständig sind indes zwei Bautypen, einmal die längliche Saalkirche mit Apsis und dann die quergestellte Saalkirche mit vollentwickeltem, dreigliedrigem Bema. Miss Bell trifft in ihrem Tur Abdin-Werke den Kern der Sache, wenn sie diese Typen in erster Linie auf den Gegensatz von Pfarr- und Klosterkirche zurückführt.

Demgegenüber erscheint als Normalkirchentyp des Ostufers ein im Westen nur im Gabrielkloster (Der el Amr) vertretener Langhausbau, die zumeist dreischiffige Hallenkirche. Die durch Pfeilerstellung getrennten Schiffe von annähernd gleicher Höhe decken flache Längstonnen, der Altarraum hat die Form des dreigliedrigen Bema.

Diese stehen freilich ganz im Banne jener Kunstbauten, welche auf das unmittelbare Hinterland Antiochiens, also auf Syrien verweisen. Syrien hat uns wie kein anderes Gebiet der altchristlichen Welt nicht nur Kirchenbauten und Grabmäler, sondern ganze Dörfer und Städte in ihrer ursprünglichen Gestalt bis auf den heutigen Tag erhalten, eine Kultur griechischen Geistes vermischt mit echt orientalischen Formen. Und welche Überraschungen dürfen wir jetzt, wo der Weltkrieg gewisse Schranken fallen ließ, auf dem Boden der altehrwürdigen Metropole Antiochien erwarten, von dessen Großkunst uns eigentlich nur ein Ableger, Ravenna, näher vertraut ist und von welchem aus die Kunstformen seiner Hinterländer — von Jerusalem und Edessa bis nach Mesopotamien und Kleinasien — in breitem Strom gen Westen

[1] OC 1915, 131. Man vergleiche das oben unter Ikonostasis Gesagte

flossen. Ihre erste Erforschung in den sechziger Jahren verdanken wir dem wiederholt genannten Grafen Melchior de Vogüé, ihre jüngste der amerikanischen Expedition der Princeton-Universität. Die Denkmäler, welche man im Zentrum des Landes, im Gebiet des Orontes, aber auch südlich (Hauran, Trachonitis) fast unberührt vorfand, datieren vom vierten bis sechsten Jahrhundert einschließlich. Ihre Eigenheit ist bedingt durch ernste, nüchterne, empirische Auffassung einerseits, anderseits durch das zur Verfügung stehende Material, ausschließlich Stein. Die Kirchenbauten, bei denen das normale basilikale Schema (dreischiffig) vorherrscht, zeichnen sich aus durch reiche Gliederung der Außenteile, Loggien über dem Portikus, Rundbogen und Säulen, sorgfältige Gliederung selbst der Details. Eine im Innern polygone Apsis, wie sie der infolge seiner monumentalen Fassade bemerkenswerte Bau von Turmanin aufweist (ca. 6. Jahrh.), zählt in Syrien zu den Ausnahmen, dagegen gehört die äußere polygonale Gestaltung nicht zu den Seltenheiten. Die schöngeformte Apsis von Kalb Luseh haben wir S. 167 im Bilde kennen gelernt; sie ist von Doppelsäulen umgeben. Die hervorragende Basilika, zu welcher sie gehört, hat Prothesis und Diakonikon in den Seiten mit eigenem Eingang. Fast alle syrischen Kirchen besitzen den Narthex oder mindestens einen Portikus, seltener auch, z. B. zu Kennuat (antike Grundlage), ein Atrium, das wohl größere oder kleinere Höfe oder ein Peribolos vertreten haben.

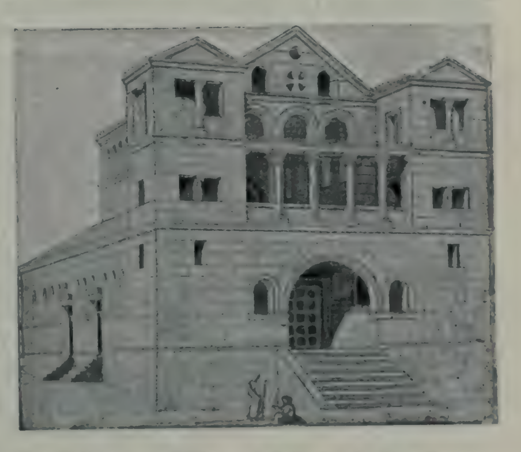


Abb. 77. Basilika zu Turmanin in Syrien.
(Vgl. den Grundriß Abb. 76 Nr. 1.)

Die Innengliederung der syrischen Kultbauten geschieht durch Säulenstellung mit Bogenverbindung, seltener Pfeiler. Nur wenig Holzwerk kam zur Verwendung, und selbst Stützenverbindung, Decken und Dach wurden zuweilen lediglich aus Haustein errichtet. Reiche Fensteranlagen sorgen sowohl im Obergaden wie an den Seitenschiffwänden für Lichtzufuhr. In Kalat Sem'an entsprechen jedem Interkolumnium zwei, sonst in der Regel ein Rundfenster, und dort wie in Turmanin, Kalb Luseh u. a. flankiert von auf Konsolen vorgekragten Säulen (als Deckbalkenträger). Klarer, straffer Aufbau ist den meisten zentralsyrischen Kirchenbauten

sowohl nach ihrer inneren wie äußeren Disposition eigen, unter eigenartiger Hervorhebung der Eingangspartien und des Sanktuariums bzw. der Apsis.

Es ist ein Charakteristikum des Kirchenbaues im Orient, daß planmäßige Atrien ebenso wie Querschiffe in der Regel fehlen [1] und nur bei besonderen Prunkbauten (z. B. den konstantinischen) erwähnt werden. Dies läßt sich, abgesehen von Syrien, auch an den spärlichen Bauresten Palästinas nachweisen, namentlich zu Madaba, wo eine ganze Reihe von Basiliken im Laufe der letzten Jahrzehnte ans Licht kam. Ihr Grundplan ist fast immer derselbe: die Außenmauern bilden ein Rechteck, die Apsis liegt im gewölbten Oblongum und zu ihren Seiten Prothesis und Diakonikon. Die Halle ist dreischiffig, mit oder ohne Narthex. Einen atriumähnlichen Vorhof, bedingt durch Anbauten, zeigt nur die am Nordtor der Stadt gelegene Basilika. Auch die größte der Kirchen von Madaba, auf der Südseite der Akropolis gelegen (ca. 36×21 m), weicht von diesem Typus nicht ab.[2]

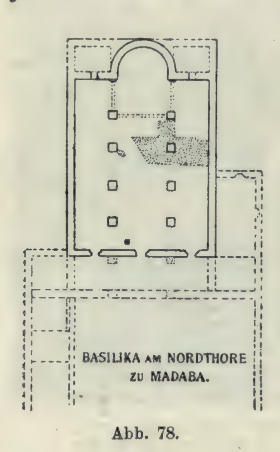


Abb. 78.

§ 87. Kleinasien. Neben den Kirchen Syriens einerseits, Ägyptens und Arabiens, deren Erforschung erst in die Wege geleitet ist, anderseits, fördern vor allem diejenigen von Kleinasien die Erkenntnis wichtiger Prinzipienfragen, nämlich einmal die nach dem Ursprung des abendländischen romanischen Baustils und dann, ein Schmerzenskind moderner Kunstforschung, die byzantinische Frage. Strzygowski hat auch hier den rechten Weg gezeigt, zunächst indem er in seinem Werke »Kleinasien« die Zusammengehörigkeit bestimmter lokaler Typen, z. B. der syrischen und kleinasiatischen, unter der großen Rubrik »orientalische Architektur« festlegte und damit seine Theorie von der Abhängigkeit unseres abendländischen Kirchenbaues von der kleinasiatischen Kunstübung des vierten und fünften Jahrhunderts — nicht von der römischen — aufstellen und siegesgewiß begründen konnte. Und alljährlich kommt Neumaterial zu der Masse der Monumente, die in diesem Teil des Orients aus dem Boden wuchern und selbst an kleinen Orten eine Bautätigkeit, verbunden mit der Lösung großer konstruktiver Aufgaben, erweisen, der Westrom und das Abendland nichts an die

[1] Bisher nur zwei, wie es scheint, jüngere Beispiele vom Querschiff zu Sagalassos. Vgl. Lanckoronski a. a. O. II 131 f. Zu den Inschriften HAE 174. 404—17.

[2] Allgemeines im NB 1899, 149—170.

Seite zu stellen haben. Formen, wie das Tonnengewölbe mit Gurten, die Vierungskuppel, die Kreuzbasilika u. a., die im Westen erst im frühen Mittelalter auftauchen, sind hier in der Zeit des vierten bis sechsten Jahrhunderts längst bekannt und in voller Entwicklung begriffen.

Was den kleinasiatischen Basilikalbau betrifft, so ist dort sowohl das hellenistische Schema der flachgedeckten Kirche, wie der orientalische Typ mit Tonnengewölbe vertreten, letzterer natürlich stärker im Landesinnern, auf dem zentralen Plateau von Kleinasien, wo er neben dem Oktogonalbau und der Kreuzkuppelbasilika heimisch ist. Die Bevorzugung der Tonnengewölbe hatte die Einführung einer Kuppel sowie die Ersetzung der griechischen Säule durch tragfähige Pfeiler mit angelegter Säule, also eine echt »romanische« Stützform im Gefolge. Wie in Syrien ist die Durchbrechung der Seitenwände für Türen die Regel, und ausgiebige Fensteranlagen sind ebenso charakteristisch wie die an Stelle des Atriums gesetzte Arkadenvorhalle, mitunter — und hier haben wir ein weiteres Vorbild romanischen Stiles — mit Doppeltürmen, und die Behandlung der Hauptapsis und ihrer Nebenbauten.

Es sei hier hervorgehoben, daß gerade diese vorderasiatische, von den ältesten christlichen Staaten der Welt, der Oshroëne und Armenien beeinflußte Kirchenarchitektur dem Westen den »romanischen« Stil zu einer Zeit mitvermitteln half, die man bisher als eine Periode des Stillstandes in der abendländischen Architekturentwicklung hinnahm, nämlich die nachkonstantinische Epoche bis auf etwa Karl den Großen. Es ist die Zeit, wo hellenistische und orientalische Bautypen über Gallien einwanderten und den Boden im Frankenlande für den »romanischen« Stil vorbereiteten.[1]

Der hellenistische Basilikatypus ist in Kleinasien zunächst in einigen adaptierten ursprünglich paganen Denkmälern vertreten, so bei der in den Venustempel von Aphrodisias eingebauten Kirche, der einschiffigen Basilika des Roma-Augustustempels zu Ankyra, sowie der von der Prager Kleinasienexpedition entdeckten Kirche zu Kalodscha. Ohne Rücksicht auf den antiken Bau ist die von R. Herzog zu Kardamena auf Kos ausgegrabene dreischiffige Basilika mit Atrium und halbrunder Apsis quer über den Fundamenten eines Tempels konstruiert. Die Anlage ähnelt mit Ausnahme der Zusammenziehung von Atrium und Vorhalle derjenigen von Pergamon (Abb. 79 Nr. 7). Diese repräsentiert den im westlichen Kleinasien vorherrschenden Typ der dreischiffigen Basilika mit Narthex und Atrium sowie halbrunder Apsis im Osten. Es ist klar, daß die Gegensätze zwischen der säulen- oder pfeiler-

[1] cf. J. Strzygowski, Der angebliche Stillstand der Architekturentwicklung von Konstantin bis Karl dem Großen, Ztschr. für Bauwesen 1903, 629 ff.

getragenen holzgedeckten hellenistischen Basilika mit vorgelegtem Atrium und der orientalischen Basilika des Landesinneren mit ihren Wölbungen, Pfeilern nebst angelehnten Halbsäulen und Turmfassaden in den Grenzgebieten sich vermischen. Die Doppelkirche von Ephesos (Abb. 79 Nr. 3) zeigt uns beide Typen in einem erweiterten Bauwerk vereint, im Osten die Säulenbasilika mit eigenartigen Treppen am Apsidenende und im Westen vorgelagert eine gewölbte Basilika (nicht aber mit Kreuzgewölben, wie unser von Hübsch rekonstruierter Plan sie gibt), die später, wie es scheint, in eine Kreuzkuppelkirche umgebaut wurde.

Die orientalische Form der Basilika präsentiert sich neben der einfachen mit Tonnengewölben gedeckten Kirche vor allem in der Kuppelbasilika. Binbirkilisse, die Stadt der »tausend« Kirchen, hat beide Typen in wertvollen Beispielen überliefert. Es zeigt sich an diesem von Crowfoot, Smirnow, Ramsay, Miss Bell u. a. untersuchten Ruinenkomplex, daß wohl das Bestreben, einen das Presbyterium erweiternden Raum zwischen Apsis und Langhaus zu schieben, den eigentliehen Anlaß zum Kuppelbau gab. Als frühes überleitendes Beispiel für die Entwicklung dieser Bauform gilt die Kuppelbasilika von Kesteli (Abb. 79 Nr. 13) auf einem Tauruspasse südlich von Binbirkilisse. Es ist ein dreischiffiger Steinbau mit Narthex, bei dem die Kürze des Langhauses mit nur je zwei Stützen ebenso auffällt wie der vor der Apsis eingeschobene Raum; vorgeschritten und erweitert sehen wir dies an der Kuppelbasilika von Kodscha Kalessi, nach Strzygowski »der bedeutendste und älteste erhaltene Vertreter des vollendeten Typus«. Der Bau liegt gleichfalls im Taurusgebirge westlich von Kesteli. Der vor die Apsis gelegte Raum wird von Säulen, die einen hufeisenförmigen Triumphbogen tragen, verengt; ähnliche Säulen entsprechen ihnen in der vorderen Hälfte des Mittelschiffes. »Hinter ihnen stehen die das Gewölbe tragenden Pfeiler, zwischen denen in dem rechteckigen Mittelstück vor dem Bema, wie in Kesteli und Nikaia zwei Stützen, hier Säulen stehen. Diese Gruppierung wiederholt sich auch in den Emporen; erst dann tritt die entscheidende Änderung ein. Die beiden westlichen Interkolumnien waren nach syrischer Art unter Benutzung der Gurtbögen mit Steinplatten überdeckt. Über dem Rechteck vor dem Bema sind die Mauern über das Dach hinaus tambourartig fortgeführt und auf jeder Seite von einem Doppelfenster durchbrochen. Daneben sind in jede Ecke zwei, also im ganzen acht Blendnischen gesetzt.«[1] Es handelte sich also um eine vollständige Einwölbung des Prachtbaues durch die Kuppel. Strzygowski verweist auf die Analogien, die diese Anlage mit den Klosterkirchen von Amba Schenûte und Amba Bischai bei Sohâg hat, und auf die Mönchstraditionen zwiscnen

---

[1] Strzygowski, Kleinasien ein Neuland der Kunstgeschichte 109 f.

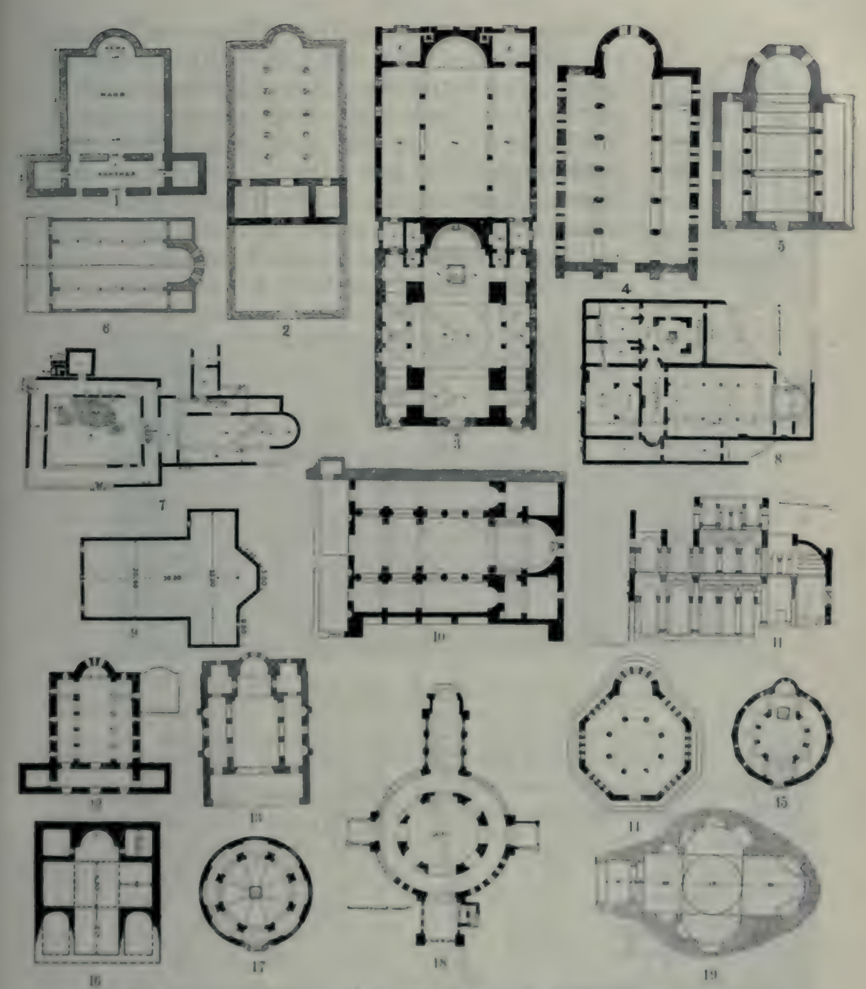


Abb. 79. Vorderasiatische Basiliken, Kuppelbasiliken, Rund- und Polygonalbauten.
1. Kirche zu Apamea Kibotos. 2. Basilika von Binbirkilisse VI. 3. Doppelkirche zu Ephesos. 4. Bas. v. Binbirkilisse V. 5. Konstantinskirche bei Andaval. 6. Bas. v. Hierapolis-Kastabala. 7. Bas. v. Pergamon (kleine Agora). 8. Bas. u. Baptisterium zu Gül-batgtsche. 9. Bas. v. Sagalassos E 1. 10. und 11. Grund- und Aufriß der Kuppelbasilika v. Kodscha Kalessi. 12. Kuppelbas. v. Binbirkilisse II. 13. Kuppelbas. v. Kesteli. 14. Oktogon v. Isaura. 15. Rundkirche zu Derbe. 16. Zentralbau zu Aladscha Kisle. 17. Oktogon v. Hierapolis. 18. Oktogon v. Wiranshehir (Mesop.). 19. Felsenkirche v. Ilamisch (Kyzyl-Ören).

Ägypten und Vorderasien, die um so wahrscheinlicher ins Gewicht fallen, als auch Kodscha Kalessi ein Kloster war; er sieht freilich den Typus der Kuppelbasiliken für einen späthellenistisch-orientalischen an. Das orientalische Element überwiegt dann in der

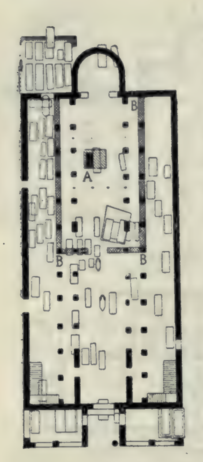
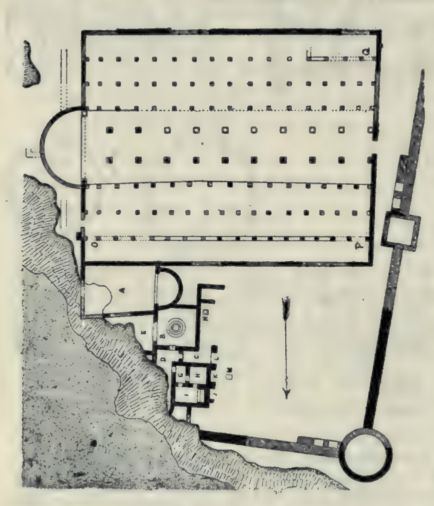


Abb. 80. **Basilika der hl. Salsa zu Tipasa.**

Erweiterung des einfachen Kuppelbaues zur Kreuzkuppelkirche. Sind die konstruktiven Elemente der Kuppelbasilika: Säulenstellungen, die in zwei Geschossen übereinander geordnet das Hauptschiff begleiten und den Schildbogen der Kuppel füllen, sowie parallel zur Hauptachse laufende Tonnengewölbe der Seitenschiffe, so bei der Kreuzkuppelkirche: die auch nach Nord und Süd offenstehenden Schildbogen der Kuppel, die einen Kreuzarm mittels Bogen bilden, an welche sich querstehend Tonnengewölbe anschließen. Man unterscheidet bei der Kreuzkuppelkirche ferner zwei Arten: die hellenistisch-orientalische, welche die Kuppel auf ein Tonnenkreuz aufsetzt, und die persisch-orientalische, bei der sie sich auf einem Kuppelkreuz wölbt.

§ 88. Nordafrika hat den Vorzug, am planmäßigsten in der Gegenwart in seinen altchristlichen Denkmälern gewürdigt zu werden. Der Kirchenbau daselbst weist zunächst alle Eigenarten des hellenistisch-römischen auf. Nur scheint öfters wie anderswo die weltliche Basilika zu kirchlichen Zwecken herübergenommen worden zu sein. Selten sind die Fälle, wo die Entstehung eines größeren Heiligtums sich aus der cömeterialen Cella nachweisen läßt. Eine cella trichora, ähnlich denjenigen des römischen Cömeterialtyps, stand auf dem Friedhofe bei Karthago. Man baute nach dem Kirchenfrieden in ihre Nähe eine große, 50 m lange Cömeterialbasilika.[1] Eine andere entstand zu Ehren der hl. Salsa am Strande bei Tipasa in Numidien vermutlich aus einer einfachen Cella, in welcher das Grab der Fabia Salsa lag (Abb. 80, A), das im 4. Jahrhundert Mittelpunkt einer kleineren (BB), später das Heiligtum der doppelt so


Abb. 81. **Grundriß der neunschiffigen „großen Basilika" auf Ras el Knissa (Tipasa).**

[1] Pillet, Les ruines de la Basilica maiorum à Carthage, compte rendu du Congrès scient. intern. des catholiques, Paris 1891, 158 ff.

großen Cömeterialkirche (30 m Länge) wurde.[1] Die Gliederung ist einfach: Oblongum mit stark ausladender Apsis, Portikus von 6 Pfeilern getragen, nur ein Fronteingang, dafür Seitenportale.

Klarer zeigt die Basilika des hl. Alexander zu Tipasa eine einfache Cömeterialzelle als erste Grundlage. Die im Anschluß daran entstandene Kirche erhielt freilich infolge der bebauten Umgebung keinen symmetrischen Ausbau.[2] Tipasa, in dessen Boden manche altchristliche Erinnerung unentdeckt schläft (z. B. das in der Passio S. Salsae erwähnte Heiligtum am collis templensis), durfte sich neben den genannten Bauten einer Basilika

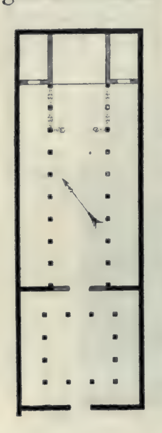


Abb. 82. Inneres der „großen Basilika" zu Thebessa.

rühmen, die nur in der Damus-el-Karita zu Karthago und zu Thebessa ihresgleichen fand, wir meinen die »große Basilika« auf dem Ras el Knissa (Kap der Kirche), ausgegraben von Gerault und Gsell. Die ohne die Apsis 52 m lange und 45 m breite Riesenkirche hat nur ein Frontportal, welches in das neunschiffige (ursprünglich siebenschiffige) Innere führt. Das Mittelschiff war 13,50 m breit und schloß ab in die Apsis, deren Mauern zum größten Teil ins Meer gestürzt sind. Bei solcher Weite werden sich Befürchtungen für die Stabilität des Baues ergeben haben, die dazu führten, durch zwei Säulenreihen (antikes Material!) die Mitteldecke zu stützen, wodurch sich die einzigartige Gestaltung in neun Schiffe vollzog. An die Kirche schlossen sich an eine kleine Kapelle A, Baptisterium B mit Vestibül CD und mehrere Wohnräume. Besonders hervorzuheben ist die 1,5 m hohe Mauer, welche das Schiff zur äußersten Linken abtrennt OP; die Pfeiler ruhten auf dieser Mauer. Narthex, Portikus, Atrium usw. fehlen gänzlich.

[1] Vgl. Mélanges de l'École de Rome XXI 233 ff. sowie Gsell, Les monuments antiques de l'Algérie II 323 ff. und Grandidier in den Atti del I. Congr. intern. di arch. crist., Roma 1902, 51 ff.
[2] Ebda 334.

Neben diesem durch die Zahl der Schiffe und dem im Verhältnis zu ihrer Größe befremdenden Mangel an Eingangsbauten bemerkenswerten Basilikentyp kommen in Nordafrika alle römisch-hellenistischen Formen vor. Am häufigsten ist die dreischiffige Basilika mit Narthex und oft sehr stark ausladender Apsis (Biar el Kherba); die Apsis pflegt dann im Grundplan weniger ersichtlich hervorzutreten, wenn Prothesis und Diakonikon vorgesehen sind (Henchir el Atech), in vielen Fällen bleibt sie ganz vom Oblongum eingeschlossen[1] (Morsott, Bénian, Thebessa usw.), selten erweitern sich Diakonikon und Prothesis seitlich zu einer Art von Transept (Guesseria).[2] Obwohl nicht so sehr wie im eigentlichen Orient, bildet doch auch hier ein reguläres Atrium die Ausnahme (Thelepte, Thebessa), an seine Stelle tritt ein durch sichernde Umfassungsmauer oder zusammenhängende Umgebungsbauten geschaffener Hof (Bénian, Tipasa usw.). Besonders bemerkenswert für Nordafrika, aber immerhin seltene Formen des Kirchenplanes waren das Oblongum mit (meist eingebautem) quadratischem Altarraum und das Oblongum mit Gegenapsiden. Ersteres treffen wir z. B. in Teniet el-Kebch, Zana, Henchir Seffan, rechteckigen dreischiffigen Bauten mit Narthex, Diakonikon und Prothesis sowie in der leider noch nicht ausgegrabenen Basilika von Henchir Tikubai, wo an Stelle des Narthex ein Atrium tritt. Gegenchöre finden sich zu Matifu, Orléansville, Thelepte (Basilika IV). Daneben kommen wie überall so auch in Afrika Bauten vor, die an Vorhandenes anknüpfend das basilikale Schema variieren. Erinnert sei an die von Wilmanns untersuchte Basilika I in Hidra, die so recht zeigt, wie falsch die Vorstellung war, »als ob mit dem Jahre 312 die christliche Basilika gewissermaßen ausgeboren und fertig wie die Göttin aus der Stirne Jupiters dem Erdboden entsprossen sei«. Die bestimmenden Teile der Basilika, Oblongum und Apsis, sind aber auch hier vorhanden.


Abb. 83. Grundriß der Basilika von Henchir Tikubai.

Hervorzuheben ist im prokonsularischen Nordafrika der Reichtum an Cömeterialkirchen. Im übrigen stellt es sich baugeschichtlich als ein Grenzgebiet dar, wo östliche und westliche Einflüsse sich mischen.

§ 89. Rom und das Abendland. Die Varianten des basilikalen Schemas lassen sich am römischen und abendländischen Material infolge vielfacher und starker Restauration der einzelnen

[1] Halbseitig eingeschlossen vereinzelt z. B. in Hasnaua, in Kapellen zu Timgad und Thelepte.

[2] Nur einseitig erweitert zu Henchir Seffan und Basilika II in Henchir el Agrez, Timgad, Hidra Basilika III, Thelepte Bas. IV.

Bauten weniger klar scheiden als im Orient. Wie im Osten, so stehen auch im Westen die ersten Hauptwerke des basilikalen Schemas unter der Ägide Konstantins des Großen. Hier wie dort ist es die hellenistische Basilika, die den glanzvollen Profanbauten ihrer Tage vollebenbürtig zur Seite tritt, ja sie vielfach übertrifft. Von den fünfschiffigen Grabbasiliken von S. Peter, S. Paul sowie dem Kirchenbau am ehemaligen Palast des Laterans, Schöpfungen des beginnenden vierten Jahrhunderts und zum Teil noch in ihrer ursprünglichen Form rekonstruierbar, hat S. Paul am besten den alten Charakter bewahrt. Er vermittelt, wenn auch in modernem Aufbau, das imponierendste Bild basilikaler Architektur. Ursprünglich dreischiffig, wurde S. Paul unter Valentinian II., Theodosius und Arkadius und ihren Nachfolgern zur fünfschiffigen Basilika. Hier wie bei S. Peter ist das Einfügen eines Querschiffes mit ausladender Apsis charakteristisch und drängt zum Vergleich mit einem der bedeutendsten Bauwerke des Ostens, der Arkadiusbasilika der Menasstadt. Beim Neubau nach dem Brande vom Jahre 1823 wurden die alten Maße, 120 m Länge, 60 m Breite, 23 m Höhe, in der Hauptsache beibehalten. In vier Reihen trugen achtzig korinthische Säulen den offenen, heute durch kassettierte Decke abgeschlossenen Dachstuhl, über 100 Fenster sorgten für Licht und Luft in der majestätischen Anlage, die man vom quadratischen Atrium aus durch sieben Tore betrat.

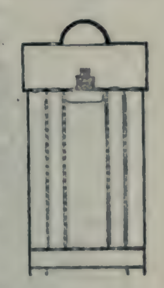


Abb. 84. Grundriß von S. Paul extra muros.

Vom Petersbau über dem neronianischen Zirkus ist nur noch die dreischiffige heutige Unterkirche (die grotte vecchie der sog. vatikanischen Grotten) erhalten. Der von Konstantin über dem Petersgrabe unter Benutzung antiken Materials errichtete Ziegelbau war über 100 m lang, 27 m breit, gegen 30 m hoch und von über 7000 qm Gesamtfläche. Vierundvierzig 7 m hohe Säulen trugen auf geradem Gebälk die Mittelschiffmauern und ebenso viele kleinere auf erhöhte Basen gestellte Säulen die Seitenschiffe. Das im Osten gelegene hallenumgebene Atrium hatte eine mehr oblonge Form, und das ansteigende Terrain forderte den Vorbau einer großen Freitreppe. (Abb. 85.)

Die Decke der fünfschiffigen Anlage war reich kassettiert, die Ausschmückung namentlich der Apostelgruft (confessio) prunkvoll. Diese bildete den Kernpunkt des Baues. Sie lag nicht, wie im heutigen S. Peter, frei in der Kirche, sondern halb in der Apsis, in deren Hintergrund der Thron stand, an den sich halbkreisförmig die Priestersubsellien als Vorgänger unserer Chorstühle anschlossen. Vor dem bema, d. i. den Stufen, welche zur Apsis bzw. zum Presbyterium führten, markierten zwölf Säulen die Cancelli, vor ihnen wiederum hatten Ambon und Leuchter ihren

Platz, die sonst organisch mit den Cancelli verbunden zu sein pflegten. Die Kirche erhielt im Laufe der Zeit eine Unzahl von Altären, Oratorien und hervorragenden Grabkammern, darunter zwei kreisrunde Anbauten: das der hl. Petronilla geweihte Fürstenmausoleum und den Rundbau des hl. Andreas.[1] Im Atrium stand der berühmte vom heil. Paulin erwähnte Cantharus und Jahrhunderte hindurch der Sarkophag des deutschen Kaisers Otto II. mit einem schönen Mosaik (Heiland zwischen den Apostelfürsten).

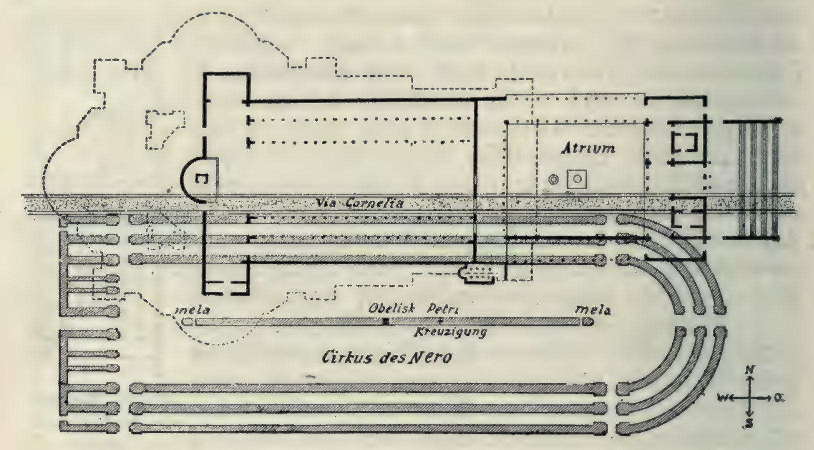


Abb. 85. **Alte Petersbasilika, Neronianischer Zirkus und Umrisse des Petersdomes.**

Wie heute die gigantische Kuppel, so kennzeichneten in den Tagen des Papstes Honorius I. vergoldete Dachziegel (vom Tempel der Venus und Roma) weithin die Lage der Weltbasilika. Unter Papst Julius II. rüttelte der Titanengeist der Renaissance an dem damals längst morschen Bau, von dem verhältnismäßig wenige Denkmäler sich in die mächtige Hallenkirche Bramantes und Michelangelos hinüberretteten. Unmittelbar neben S. Peter lag das episcopium, aus dem das vatikanische palatium hervoging, welches auch Räume für den zur Krönung kommenden Kaiser enthielt.

Abgesehen von den konstantinischen Prunkbauten überwog in Rom das einfachere Schema der dreischiffigen Basilika. Nur wenige Bauwerke dieser Klasse haben, wie S. Maria Maggiore, S. Clemente, S. Lorenzo fuori le mura, S. Sabina u. a., ihre ursprüngliche Form in schwachen Umrissen bewahrt. »Im Durchschnitt bieten diese Monumente in Rom heute nicht viel mehr

---

[1] Zum detaillierten Plan der alten Peterskirche vgl. Kaufmann, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten. Tafel I und Seite 14 Anm. 22. Daselbst auch passim die wichtigste Literatur.

als ganz isolierte Bestandteile der altchristlichen Periode, die sich in bunter Mischung mit mittelalterlichen und neueren Zutaten zu Bildern verbunden haben, welche meist nur ganz im allgemeinen, oft überhaupt nicht mehr den Eindruck jener Anfangsperiode wachzurufen vermögen.«[1]

Auch diejenigen Kirchen Altroms, die auf der Grundlage profaner Bauten entstanden, adaptieren nach Möglichkeit das allgemeine basilikale Schema. Einschiffige Säle, z. B. Santa Balbina oder die zerstörte Kirche von Sant' Andrea in Barbara bedurften nur eines apsidalen Abschlusses, Räume größerer Dimension, wie

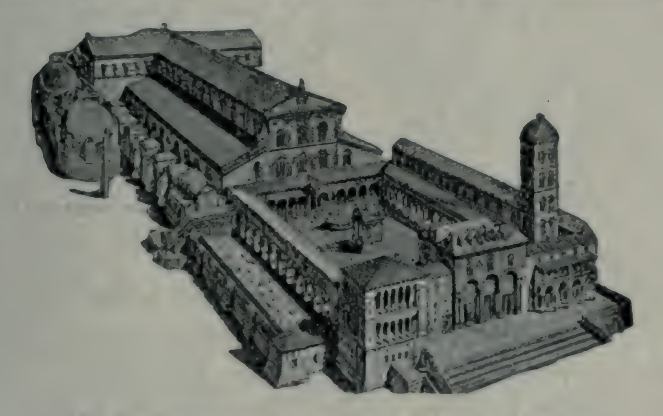


Abb. 86. Rekonstruktion der mittelalterlichen Petersbasilika.

das Privathaus des Senators Pudens (später Santa Pudenziana) sowie der Saal des Palatium Sessorianum (später Santa Croce in Gerusalemme), wurden durch Einstellen von zwei Säulen- oder Pfeilerreihen in der Längsrichtung gegliedert. Die seit 1899 ausgegrabene Forumkirche von S. Maria Antiqua beruht in ihrer Grundlage (5. Jahrh.) auf einem Bibliotheksaal des Templum divi Augusti ad Minervam. Vier Granitsäulen gliedern den Naos, die Apsis ist in den rechteckigen Grundplan eingeführt, und sogar ein überdachter Vorhof mit Portikus vervollständigt das offizielle Schema. (§ 181.)

Gegenüber den Denkmälern Roms und Ravennas tragen die im übrigen Italien spärlich vertretenen Reste altchristlicher Kirchen nur wenig zur Kenntnis der alten Basilika bei. Am auffallendsten ist das Fehlen altchristlicher Baumonumente in Mailand, das von 293—404 kaiserliche Residenz und bald einer der hervorragendsten Metropolitansitze war. Dorten ist außer dem in seiner ersten Grundlage durchaus im orientalischen Geist errichteten, aus den

[1] H. Holtzinger, Altchristliche und byzantinische Baukunst 40.

späteren Entstellungen und Verbauungen kaum mehr herauszuschälenden S. Lorenzo und einigen anderen Bauten auf zentraler Grundlage nichts mehr erhalten. Es besteht die Wahrscheinlichkeit, daß nicht nur die mailändische Apostelkirche, heute S. Nazaro, nach dem Vorbilde der konstantinischen zu Ostrom erbaut war, sondern daß der wahre Gründer des christlichen Mailand, S. Ambrosius, auch in seiner übrigen reichen Bautätigkeit, die gegen Ende des vierten Jahrhunderts zahlreiche Basiliken (Faustina, Ambrosiana, Laurentiana, ecclesia maior) entstehen ließ, starke Anregung vom Osten empfing und östliche Typen aufführte.[1] Die Basiliken von Aquileja, Parenzo u. a. lassen die antike Grundlage besser erkennen. Auch im Süden der Halbinsel treffen wir fast lediglich jüngere Verbauungen. Einige Reste in Santa Restituta und die von Arkaden durchbrochene Apsis der anfangs des fünften Jahrhunderts erbauten Basilica Severiana, jetzt in die Kirche San Giorgio maggiore verbaut, sind in Neapel erhalten. Auch den basilikalen Prachtbau, den Bischof Paulinus an der Gruft des heil. Felix zu Nola errichtete und den er poetisch sowie in Briefen beschreibt, zierte eine durchbrochene Apsis. Die einzige Stadt, die gegenüber diesen und anderen sporadischen Resten noch eine geschlossene Baugruppe überliefert hat, ist die Königin am Westsaum der Adria, Ravenna.

§ 90. Ravenna. Ravenna verdankte seine ersten christlichen Bauten der Verlegung des weströmischen Kaisersitzes. In seinen Basiliken, genau wie Rom, im Banne hellenistischer Kunst, freilich mit orientalischem Einschlag (Antiochia), erliegt es in seinen übrigen Denkmälern vollends den Umarmungen des Orientes, der von Syrien her sowohl wie unter Vermittlung der Goten seine Stilformen herübersendet. Die ravennatischen Basiliken, in reiner Ziegelarchitektur aufgeführt, sind, wie die römischen, holzgedeckt, haben vor der Fassade ein Atrium, apsidale Nebenräume von Prothesis und Diakonikon. Wichtige Merkmale orientalischen Einflusses sind die Vorliebe für polygonale Ummantelung der Apsis und vor allem die dekorativen Momente, namentlich die Behandlung des Kapitells. Zwei der berühmtesten Basiliken Ravennas sind uns kaum noch aus den spärlichen Quellen vertraut, die ecclesia Petriana sowie die gewöhnlich nach dem Bischof Ursus benannte Anastasiskirche, deren fünfschiffiger Grundplan ganz dem Neubau des 18. Jahrhunderts zum Opfer fiel. Nur die beiden dreischiffigen Apollinariskirchen Ravennas, deren eine in der Hafenstadt Classis (S. Apollinare in Classe) den einzigen dort erhaltenen Bau repräsentiert, haben die alte Form einigermaßen gewahrt. Die ältere, S. Apollinare Nuovo, von Theodorich erbaut, war zunächst S. Martin geweiht und wegen ihrer Golddecke in

---

[1] cf. Strzygowski, Kleinasien 212 ff.

coelo aureo beibenannt; unter Bischof Agnellus (553—66), der ihren reichen Mosaikschmuck vollendete, kam sie, die bisher den Arianern diente, an die Katholiken. An der Kirche der Hafenstadt, welche Bischof Ursicinus (535—38) erbaute, ist die äußere Ziegelkonstruktion sowie die außen polygone Apsis beachtenswert. Das ehemalige Atrium ist z. T. unter der Bodenerhöhung begraben. Zu der 55 m langen dreischiffigen Basilika führten außer dem Hauptportalbau sechs Seitentüren. Die Archivolten des Naos, denen je ein Fenster entsprach, ruhen auf 24 Säulen. Das Alter des zylindrischen freistehenden Turmes ist nicht bestimmbar. Nach Syrien bzw. Antiochien verweist deutlicher wie anderswo gerade bei dieser vor 550 vollendeten Kirche nicht nur ein musivischer Schmuck, sondern eine ganze Reihe architektonischer Einzelheiten, die (zum Teil vermauerten) Seitenportale, die polygone Apsis, die ausgebauten Pastophorien. Eine reizvolle Aufgabe der Forschung wird es sein, den Spuren dieser Einflüsse in den anderen Hafenstädten der Adria nachzugehen. Eine gewisse Verwandtschaft der ravennatischen Basiliken mit den freilich teils arg verbauten, teils nur dem Grundplan nach festzulegenden Kirchen von Ufernorikum, Istrien und Illyrien zeigt da den Weg, u. a. die Dome von Aquileja, Grado, Pola und Parenzo. Von all diesen Kultbauten ist der parentinische, eine dreischiffige Säulen-Basilika mit Atrium und Baptisterium, am besten erhalten. Bischof Eufrasius — daher ihr Name basilica Eufrasiana — erbaute sie 350 an Stelle einer älteren Anlage, deren reiche Mosaikböden zum Teil wieder ans Licht kamen.[1]

II. Der reine Zentralbau; Kirchen und Baptisterien.

C. E. Isabelle, Les édifices circulaires et les dômes, Paris 1855. — R. Rahn, Über den Ursprung und die Entwicklung des christlichen Zentral- und Kuppelbaues, Leipzig 1866. — G. T. Rivoira, Le origini dell' architettura lombarda e delle sue principali derivazioni nei paesi d'oltr'Alpe, Roma 1901 ff. — Strzygowski, Kleinasien, ein Neuland der Kunstgeschichte, Leipzig 1903, sowie die Werke über Syrien von Butler u. a. — Bautechnisch grundlegend: Choisy, L'art de bâtir chez les byzantins, Paris 1880.

Wie die Basilika, die Kuppelbasilika und die Kreuzkuppelkirche, so ist auch der reine Zentralbau im hellenistischen Orient zu Hause. Im Gegensatz zur Basilika mit ihrem ideellen Mittelpunkt gruppiert der Zentralbau den kreisförmigen oder polygonalen Grundriß um ein reales Zentrum und seine Radien. Auch diese Bauform, die sowohl für Grabmemorien als für Kirchen und Baptisterien beliebt war, adoptierte das Christentum von der hellenistisch-orientalischen Antike. Der vorderasiatisch-orientalische Backsteinbau steht

[1] Vgl. P. Deperis, Il duomo di Parenzo e i suoi mosaici, Parenzo 1894.

mit seinem Prinzip der Verblendung im bewußten Gegensatz zum römischen Kernbau. Als Bindemittel dient eine viel dickere Schicht (in der Menasstadt durchschnittlich 5 cm) ausgezeichneten, oft mit Ziegelpulver durchsetzten Mörtels. Verband zwischen Stützen und Gewölbe suchte man zu vermeiden (Erdbebengefahr). Beim Gewölbebau trat an Stelle des Keilsteinverfahrens die Schichtwölbung ohne Lehrgerüst, eine Technik wie sie im kleinen noch heute der ägyptische Fellah beim Bau seiner Kuppelwohnungen aus Nilschlammziegeln anwendet.

Ein Problem für sich bildet dann der armenische Kuppelbau, wobei der Kuppelkreis immer über das Quadrat bzw. über axial oder radial untergesetzte Innen-Stützen gebracht ist, eine Bauart, die nichts mit den bekannten altchristlichen Kunstströmen zu tun hat und, da sie kaum bodenständig ist, auf mittelasiatische Übung verweist.[1]

§ 91. Kirchenbau im Osten. Die einfachste Form des Zentralbaues ist die der Rotunde bzw. des Polygons, wie sie in zahlreichen Memorialbauten und Grabkapellen repräsentiert wird. Das römische Pantheon ist der monumentalste Vertreter dieses Typus und im Kirchenbau der prägnanteste die St. Georgskirche zu Thessalonich, ein Rundbau, in dessen 6 m starker Mauer acht viereckige Nischen ausgespart sind und an welchen als Presbyterium ein kleiner Apsidenraum anschließt. Eine fortgeschrittene Form des reinen Zentralbaues ist die durch Einstellung eines ringförmigen Säulenumganges mit Emporen bewirkte Gliederung, wie sie am großartigsten vielleicht in der Anastasisrotunde des heiligen Grabes zu Jerusalem existierte.[2] Von ähnlicher Wirkung wird man sich die Kathedrale von Bosra im Hauran vorstellen müssen, eine um 511 zu Ehren der Heiligen Sergius, Bacchus und Leontius errichtete außen oblonge Kirche, deren Innenkreis mit vier halbrunden Ecknischen 36 m Durchmesser hat und deren gewaltige Kuppel wohl von kreisförmig angeordneten Stützen getragen wurde.[3] Die Außenmauern und eine Partie des Tambours sind erhalten, eine außen polygone Hauptapsis mit Nebenräumen sowie die oblong und mit Apsidenabschluß geführten Kapellen der Prothesis und des Diakonikon gliedern sich als Kulträume an den Hauptbau an. Eine besondere Komplikation in der Gliederung polygonaler sowohl wie kreisrunder Zentralbauten war dann das Verlassen des kreisrunden inneren Umganges zugunsten polygonaler, meist achteckiger, aber selbst auch quadratischer Säulen- oder Pfeilerstellung.

---

[1] Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, I 358 ff.

[2] Vgl. ihre Rekonstruktion und Beschreibung von A. Baumstark, Die Heiligtümer des byzantinischen Jerusalem. OC 1905, 246 ff.

[3] Unsere Abb. 76 Nr. 3 zeigt den Grundriß ohne Andeutung des (nicht mehr vorhandenen) Umgangs; vgl. auch Abb. 79 Nr. 15 die Rundkirche zu Derbe.

Die konstruktive Schwierigkeit, die hierdurch geschaffen wurde, bestand in der Überführung der polygonen Trägerstellung zu einem entsprechenden Auflager für die Kuppel. Kleinasien weist hier manches typische Beispiel auf, namentlich unter den Oktogonalbauten (Nyssa, Nazianz, Soasa, Binbirkilisse, Isaura, Derbe, Hierapolis, Polemona), die nach Strzygowski durchaus keinen einheitlichen Typus repräsentieren, vielmehr auf einen im armenisch-mesopotamischen Hinterlande wurzelnden echt orientalischen Baugedanken hinweisen. Unsere Abb. 79 Nr. 14 und 17 geben den Grundriß zweier dieser Oktogone, von Isaura und Hierapolis, während ebenda in Nr. 18, dem Plane der Kirche von Wiranshehir, das Beispiel eines weiteren Typus, des vom Kreuz durchsetzten Polygons, gegeben ist, ein Typ, der nach dem Ausweis eines Briefes Gregors von Nyssa bei der Anlage von Märtyrerkirchen beliebt war.

Dieser in Strzygowskis »Kleinasien« 71 ff. von Bruno Keil in neuer Übersetzung gegebene, an Amphilochios von Ikonium gerichtete Brief ist eines der wertvollsten Dokumente altchristlicher Baugeschichte. Die auf den Bau selbst bezüglichen Stellen lauten:

Ich will daher versuchen, dir den ganzen Aufbau in Wort und Schrift darzutun. Ein Kreuz ist der Grundriß der Kapelle: es versteht sich hiernach, daß es in allen seinen Ausdehnungen sich aus vier (Zimmer-)Räumen zusammensetzt. Die Verbindung der Räume untereinander ist so hergestellt, wie man es durchgehends bei dem kreuzförmigen Grundriß findet. In das Kreuz ist also ein Kreis eingelegt, der durch acht Winkel seine Form erhält; einen Kreis habe ich die Figur des Achtecks genannt, weil sie rund ringsumläuft. So setzen denn vier diametral einander gegenüberliegende Seiten des Achtecks den mittleren Kreisraum mit den nach vier Richtungen hin angrenzenden Räumen durch Bogen in Verbindung. Die anderen vier Seiten des Achtecks, die, welche zwischen den viereckigen Räumen laufen, öffnen sich nicht in gleicher Weise in solche Räume, vielmehr soll sich um jede von ihnen ein Halbkreis spannen, der nach oben mit muschelförmiger Rundung auf einem Bogen ruht. Also acht Bogen gibt es im ganzen, durch welche die je parallel einander gegenüberliegenden Vierecke und Halbkreise mit dem Mittelraume in Verbindung stehen. Innerhalb der einander gegenüberliegenden würfelförmigen Räume sollen ebensoviel Säulen (wie im Oktogon) zu stehen kommen, zum Schmuck wie zur Sicherung; sie werden ebenfalls Bogen tragen, und zwar gleicher Konstruktion wie die im mittleren Innenraume. Über diese letzten acht Bogen (des Oktogons) wird mit Rücksicht auf das richtige Verhältnis der Fenster, die über ihnen zu liegen kommen, der achteckige Raum noch um vier Ellen höher geführt; darauf setzt ein kreiselförmiger Kegel an, dessen Rundung entsprechend sich das Dach aus breiter Spreitung zu spitzem Keil formt. Was die Maße betrifft, so soll die Breite jedes der viereckigen Räume auf acht Ellen, am Boden gemessen, auskommen; halbmal so groß sollen die für die Länge werden, und die Höhe, wie sie durch das richtige Verhältnis zur Breite gefordert wird. So ist das Maß auch für die Halbkreisnischen; denn der Raum zwischen den würfelförmigen Räumen weist in gleicher Weise (wie die Breite dieser Räume) durchgehends acht Ellen auf. Als Tiefe erhalten sie die Fläche, welche der Zirkel umzieht, wenn man ihn in die Mitte der Seitenlinie einsetzt und durch deren Endpunkte laufen läßt. Die Höhe wird auch hier das richtige Verhältnis zur Breite ergeben. Endlich die Mauer: sie läuft in einer Stärke von drei Fuß unten um die mit lichtem Maß gemessenen Innenräume und so um den gesamten Bau. Dieses ernst-

haftliche Geplauder habe ich über deine Trefflichkeit zu dem Zwecke ergehen lassen, damit du an der Hand der Stärkeangabe der Mauer und der Dimensionen der Innenräume genau bestimmen kannst, wie hoch sich die Gesamtsumme an (Kubik-)Fuß (des zu verarbeitenden Materials) beläuft. Und dieweil deine Klugheit zu jedwedem Dinge geschickt ist — denn wo du des Willens bist, dorten wandelt sie durch Gottes Gnade auf rechtem Pfade —, so wird es dir auch möglich sein, aus der Einzelaufzählung die sich ergebende Gesamtsumme zu entnehmen und uns so die Bauleute in einer für unseren Bedarf weder zu großen noch zu geringen Anzahl zu schicken. Und laß dich dabei im besonderen darum bitten, recht Sorge dafür tragen zu wollen, daß einige von ihnen sich auf ungestütztes Einwölben verstehen. Ich habe nämlich in Erfahrung gebracht, daß eine solche Konstruktion haltbarer als eine auf Stützen ruhende ist. Auch gibt uns der Mangel an Bauholz eben den Gedanken ein, das ganze Gebäude mit Steinen einzudecken; denn unserer Gegend fehlt es an Holz für Dachgestühl. Wolle ferner deine lautere Seele sich überzeugt halten, daß einige der hiesigen Unternehmer mit mir über dreißig Arbeiter auf einen Solidus für Quaderarbeit abschließen wollten, wobei natürlich zu dem Solidus noch die übliche Verköstigung kommt; allein solches Quadergestein haben wir hier nicht, und das Material für das Gebäude soll aus gebrannten Ziegeln und den gewöhnlichen (Feld-)Steinen bestehen, so daß die Arbeiter nicht nötig haben, ihre Zeit mit der genauen Fugung der Stirnflächen der Steine zu verbringen. Ich weiß auch, daß rücksichtlich ihrer Kunstfertigkeit und der Bescheidenheit in ihren Lohnforderungen die dortigen Arbeiter vor den hiesigen, welche aus unserem (augenblicklichen) Bedürfnis ein Geschäft machen wollen, den Vorzug verdienen. Die Steinmetzarbeit erstreckt sich nun nicht bloß auf die zweimal acht Säulen, deren Schäfte (durch Kannelierung) zu verzieren sind, vielmehr erfordert der Bau auch altarähnliche (ionische) Basen und skulpierte Kapitelle nach korinthischem Stile. Der Eingang (die Türeinfassung) besteht aus Marmorsteinen, welchen der gebührende Zierat werden soll, und über ihnen liegt der Türaufsatz; er ist dekorativ ausgestattet mit den üblichen Reliefzeichnungen, die (mit ihrer Profilierung) zu der Ausladung des Gesimses in das entsprechende Verhältnis gesetzt sind. Für alles dieses wird das Material natürlich von uns geliefert werden; die Kunst soll zu der Materie die Form geben. Hierzu kommen in der Ringhalle noch Säulen, und zwar nicht weniger als vierzig; auch sie sind durchgehends Steinmetzarbeit.

Auch seine höchste Lösung fand der gegliederte Polygonalbau durch kleinasiatische Meister. Nach den Wagnissen von Bosra erscheint als ein Höhepunkt dieser Bauform die gleichfalls den Heiligen Sergius und Bacchus geweihte Kirche zu Konstantinopel, die »kleine« Hagia Sophia (Kutschuk Aja Sophia). Diese von Prokop beschriebene, heute als Moschee dienende Kirche war im Innern ein Oktogon, außen quadratisch mit angelehntem Narthex und polygonal ausladender Apsis. »In jedes Pfeilerintervall des Oktogons, mit Ausnahme desjenigen vor dem Presbyterium, sind zwei Säulen eingestellt, welche ein gerades Gebälk und darüber ein zweites Säulenpaar tragen; letztere sind unter sich und mit den Pfeilern durch Rundbogen verbunden als Träger der an die Pfeilerarkaden stoßenden Schildbogen bzw. Halbkuppeln. Denn an den Diagonalseiten des Oktogons treten die Säulenpaare im Halbkreis zurück, so daß in den Umgang hineingeschobene Nischen entstehen. So wird, wie früher schon im Oktogon zu Antiochia, jener Wechsel von ,Oeci und Exedren', d. h. rechtwinkeligen

Seitenräumen und Apsiden, hervorgerufen, der in den übrigen Anlagen des gleichen Grundsystems zugunsten durchgängiger Apsidenanlage aufgegeben wird (San Vitale u. a.). Das Gebälk über den unteren Säulen trägt noch die um den ganzen Mittelraum laufende Weiheinschrift. In der Presbyteriumsapsis ist die doppelgeschossige Fensteranlage bemerkenswert, die sich in der Hagia Sophia wiederholt. Über dem Pfeileroktogon ist der Übergang zum kreisförmigen Kuppelauflager durch acht Pendentifs (sphärische Dreiecke) in den Ecken gewonnen. Von der so gebotenen Möglichkeit, eine reine Halbkugel über dem Innenraum



Abb. 87—88. **Durchschnitt und Grundriß der Hagia Sophia in Thessalonich.**
(Verbindung von Zentral- und Longitudinalbau.)

sich wölben zu lassen, hat der Baumeister gleichwohl keinen Gebrauch gemacht; vielmehr hat er sechzehn Rippen nach der Linie des Viertelkreises aufsteigen und sich im Scheitel zusammenschließen lassen, zwischen welche er dann sechzehn, in scharfem Grat sich treffende ‚geblähte' Wölbungen, sog. ‚Segel' mauerte. In diese schneiden sechzehn Schildbogen ein, von denen jeder zweite ein Fenster enthält.«[1]

Seine größten Triumphe aber feierte der Zentralbau dort, wo er, in das Schema der Kreuzkuppelkirche hineingestellt, sich mit dem Longitudinalbau verbindet, wo »die parallele Längengliederung der Basilika verbunden mit der in einem einzigen Kulminationspunkt gipfelnden Höhenentwicklung des Zentralbaues« sich mischt, in der großen Sophienkirche. Dies von den Architekten Anthemios von Tralles und Isidor von Milet unter Justinian erbaute, nie übertroffene Meisterwerk steht freilich fast vereinzelt da und eher als Endpunkt einer vielleicht in orientalischen Großstädten vorgebildeten Entwicklung, als der Ausgangspunkt eines neuen Kunststiles. An ein prunkvolles Atrium schließt sich ein fast quadratisches Viereck, in dessen Mitte wiederum ein Pfeilerquadrat die Grundlage für die grandiose Hauptkuppel bildet, während seitliche Räume sich um das Mittelquadrat herum anschließen und nur die außen polygone Hauptapsis sowie der Portalbau mit Narthex aus dem Hauptkörper heraustreten.

[1] H. Holtzinger, Altchristl. und byzant. Baukunst 148.

»Salomon, ich habe dich übertroffen« soll Justinian ausgerufen haben, als er den Wunderbau betrat, den er in der unglaublich kurzen Spanne von Februar 532 bis Dezember 537 an Stelle der konstantinischen, im Nikeaufstand (532) abgebrannten Sophienbasilika errichtete. Den ganzen Bau beherrscht die überall sichtbare Riesenkuppel, deren unteres Band 40 Fenster durchbrechen, und die nach Prokop an goldenem Seil vom Himmel herabzuschweben schien, so meisterhaft waren ihre tragenden Teile angeordnet, die Stützen nach außen verlegt, um die Harmonie des Ganzen zu bekräftigen.[1]

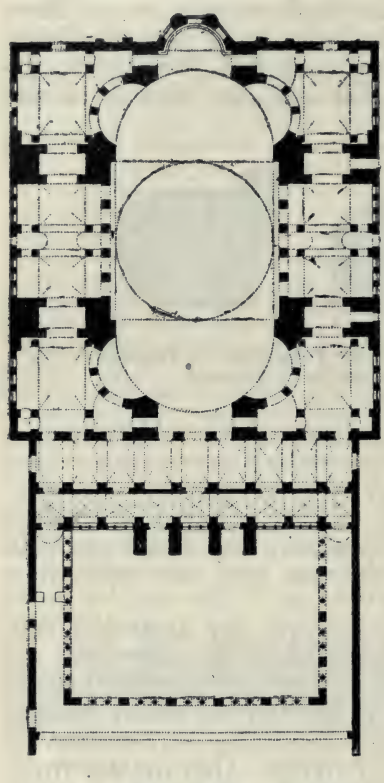


Abb. 89. **Grundriß der Hagia Sophia.**

Die Baubeschreibung des Paulus Silentiarius vs. 354 ff. beginnt mit den drei östlichen Apsiden. Über ihren drei Halbkreisen strebt die Mauer empor und endet jeweils in einer Viertelkuppel »gleich dem geöffneten Schweif des Pfauen«. Die Mittelkonche umschließt die konzentrisch aufsteigenden Priestersitze, das Bema. Vor ihm liegt ein oblonger, mit einem Bogen abgedachter Raum, der zwei für die Sänger bestimmte Konchen nach Westen vorschiebt (vielleicht die Erwähnung eines »Chores« im später geläufigen, mittelalterlichen Sinn des Wortes!). Jede dieser seitlichen Konchen hat eine halbkreisförmige Frauenloggia (Gynaikonitis), die auf jeweils zwei ägyptischen Porphyrsäulen ruht mit goldenem Kapitell. Den Balkon selbst wiederum gliedern sechs grüne thessalische Marmorsäulen mit Schrankenverschluß. Über den drei östlichen Apsiden wölbt sich eine Halbkuppel bis zum großen Ostbogen herüber, der die Hauptkuppel mitträgt. Es ist also oben eine einzige Konche, die unten dreifach ausbuchtet und die durch fünf Glasfenster Licht empfängt. Der gegenüberliegende Westteil entspricht dem östlichen, nur tritt an Stelle der Mittelkonche ein dreifaches Portal, vor dem dann der Narthex liegt mit fünf Türen an der Westfront und je einer an den Schmalseiten. Dann kommt der Mittelraum mit der Kuppel. An die

[1] Die von Anthemios entworfene, durch das Erdbeben von 558 zerstörte Kuppel war noch flacher gewölbt und breiter. Was dann Isidor der Jüngere an ihre Stelle setzte, bewundern wir noch heute in der etwas stärker gewölbten Kuppel, deren Höhe aber auch noch nur ein Sechstel des Durchmessers (32 m) beträgt.

vier erwähnten Konchen schließen vier Mauerpfeiler an aus festem mit Ziegelmörtel verbundenem Stein. Auf ihnen ruhen nach den Himmelsrichtungen vier Bögen, deren Zwischenräume von sphärischen Dreiecken ausgefüllt sind, die sich oben zu einem gewaltigen Kreis vereinen. Die Pendentifs sind aus Ziegel, die Bögen aus Hausteinen, welche mittels Blei elastisch verbunden sind. Ein kranzförmiges Gesims hält das Ganze oben zusammen und trägt die Kuppel.



Abb. 90. Inneres der Sophienkirche mit Aufriß.

In ihr steigen Rippen empor, lassen aber im Scheitel einen Kreis frei, in welchem ein Mosaikkreuz erstrahlt. Unten sind 40 Fenster in die Kuppel eingeschnitten. Bögen und Kuppel bestehen aus Ziegel. Holzbalken hätten bei ihrer Konstruktion versagt. Man meint in den Himmel zu blicken, wenn man hinaufschaut. Der Ost- wie der Westbogen wölben sich in der Luft, die beiden anderen haben starke, von sechs Fenstern durchbrochene Mauern unter sich. Die Mauer stützt sich in Höhe der Frauenempore auf sechs grüne thessalische Marmorsäulen, und diese ruhen auf vier ähnlichen.

In der Mitte der Seitenhallen stehen vier kleinere thessalische Marmorsäulen einander paarweise gegenüber; vier tragen die Kreuzgewölbe unter

der Frauenempore. Daran schließen sich nach Ost und West hin Tonnengewölbe, und diese öffnen nach Norden eine Tür, bilden im Süden eine Art Halle. Nach Ost und West folgen wiederum zwei thessalische und zwei prokonnesische Säulen, diese ganz an den Türen, deren sich im Osten eine, im Westen zwei öffnen. Das südliche Querschiff gleicht bis auf die kaiserliche Loge dem nördlichen. Die Frauenemporen im Norden und Süden gleichen ganz den unteren Räumen; verschieden von beiden ist die Westempore über dem Narthex. Schließlich kommt das Atrium. Von den vier Hallen des westlichen Vorhofs ist die eine mit dem Narthex verbunden (Exonarthex), die anderen öffnen sich nach dem Hofe, in dessen Mitte eine große Marmorschale mit Springbrunnen steht, aus dem (am Epiphaniefeste) das »nie verderbende Wasser« geschöpft wird. »Damit Tageslicht das Ganze umfließe«, sind rings um die Kirche ungedeckte Höfe angelegt.

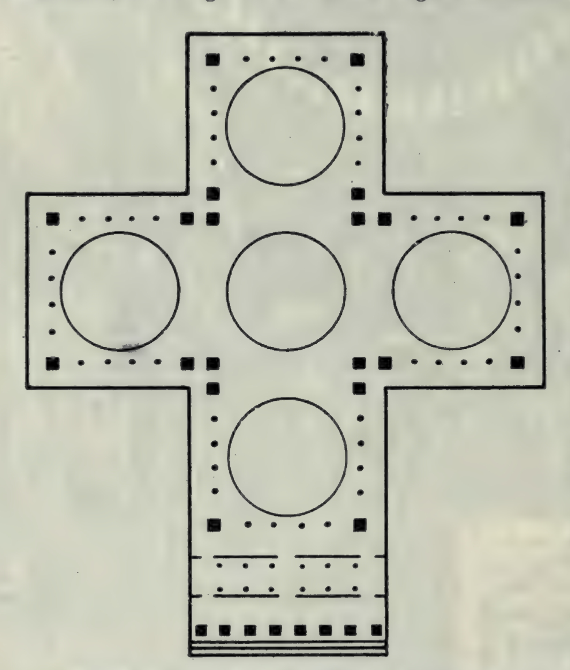


Abb. 91. Schema der Apostelkirche Justinians.

An konstruktiver Kühnheit und Schönheit konnte sich mit der Hagia Sophia nur das Apostoleion messen, das Justinian und seine Gemahlin Theodora an Stelle d. konstantinischen Apostelkirche auf dem Mesolophoshügel errichteten. Seine Hauptkuppel über dem Mittelquadrat war, Prokop gemäß, eine Schwester derjenigen von S. Sophia; das Fehlen der Apsis — der Altarstein in der Mitte — ließ bei diesem Bau die Kreuzform noch schärfer hervortreten. An die Kirche schloß sich noch ein kleinerer kreuzförmiger Bau, das kaiserliche Mausoleum. Ein wie es scheint, getreues Gegenstück seines Apostoleions errichtete der Kaiser zu Ephesos (Johanneskirche), und im 11. Jahrhundert entstand im Markusdom von Venedig ein weiteres, das trotz seiner geringeren Raumverhältnisse, zumal was die innere Ausschmückung anbelangt, wie ein Abglanz jener verlorenen Herrlichkeit erscheint.

Betrachten wir die Hagia Sophia als die höchste Vollendung eines Baukanons, der die Verschmelzung von Basilika und Zentralbau zum Ziel hatte, so muß der Plan einer anderen justinianischen

Kirche, der wohl bald nach dem Nikeaufstand umgebauten konstantinischen Irenenkirche, der Hagia Irene, als Übergangstyp besonders hervorgehoben werden. Zur gestreckten Überwölbung des Mittelschiffes gesellt sich hier eine zweite fensterlose Kuppel über offenem Tragebogen; die Längenrichtung dominiert.[1] Unmittelbar vor der noch mit dem vollständigen Bema versehenen Apsis war die Altarstätte. Das Äußere der bisher als Arsenal benutzten Kirche erinnert zwar stark an die Hagia Sophia, zeigt aber doch klar das Streben zum Longitudinalbau.

Von außerhalb Ostroms erhaltenen Bauten dieser Richtung steht die Kathedrale von Thessalonich voran. Prokop erwähnt sie zwar nicht unter Justinians Schöpfungen, aber schon der Name, den sie mit der Sophienkirche teilt, spricht für die gleiche Epoche. Ziegel mit dem Stempel des Kaisers kamen an ihr zur Verwendung. Die Massigkeit und Wucht des gedrungenen Baus entsprechen ihrem Charakter als Provinzialkathedrale, bei deren Errichtung man die Lehren zog aus dem Kuppeleinsturz der bedeutenderen Namensschwester. Mit dem der Irenenkirche hat ihr Plan das Hervorheben der Längenrichtung gemein. (Abb. 87—88.)

§ 91a. Armenien hatte bereits am Ende des dritten Jahrhunderts unter dem Arsakiden Trdat (261—317) das Christentum als Staatsreligion eingeführt. Im Verein mit S. Gregor dem Erleuchter waren im ganzen Lande Kirchen entstanden, so daß hier lange vor Rom der selbstständige Kultbau blühte. In der alten Residenz der armenischen Könige, dem zum Dorfe herabgesunkenen Wagharschapat am Fuße des Ararat, blieb noch eine ganze Anzahl altchristlicher Kirchen erhalten.[2] Die Ruinen anderer sind über das ganze Land zerstreut. In ihr hatten Trdat und S. Gregor den Landesheiligen Hripsime, Gajane und Gefährtinnen prunkvolle Denkmäler (Martyrien?) errichtet, von denen eine jüngere Quelle, ums Jahr 450, erzählt.

Ich gebe die kunstgeschichtlich wichtige Stelle aus Agathangelos, Geschichte Armeniens cap. 103 nach der von P. Mesrop im Armenienwerk 655 gebotenen Übersetzung:

»Dies sagte er (nämlich der hl. Gregor der Erleuchter) und befahl das Material zum Baue sogleich herzurichten. Als die Menge dies hörte, beeilte sich ein jeder, die Materialen vorzubereiten.

[1] Guter Grundriß mit Einzeichnung der konstantinischen Bauten, aber nur einer Hauptkuppel bei W. George, The church of S. Eirene at Constantinople, London 1912.

[2] Dicht dabei liegt das berühmte Kloster Edschmiatsin, der geistige Mittelpunkt der heutigen armenischen Kirche. — Die altchristliche Periode Armeniens umfaßt: die Zeit der Grundlegung, das Christentum als arsakidische Staatsreligion vom Ende des dritten Jahrhunderts ab; unter dem Katholikos Narses d. Gr. und König Pap (368—74) die Klöster als neuer wichtiger Kulturträger; ferner die eigene Schrift und Einführung der Bilder; Einströmen des Syrischen und Griechischen 428—571; Sieg des Nationalen unter Narses III Schinogh 641—661.

Und sie sammelten an den vorgeschriebenen Orten einer Felsen (wem), einer Stein (kar), einer Ziegel (aghüs), einer Zedernholz (mayr phayt); sie bereiteten das alles mit freudigem Eifer und großer Ehrfurcht. Er selbst, S. Gregor, nahm den Maßstab (das Bleilot) der Bauführer in die Hand und legte die

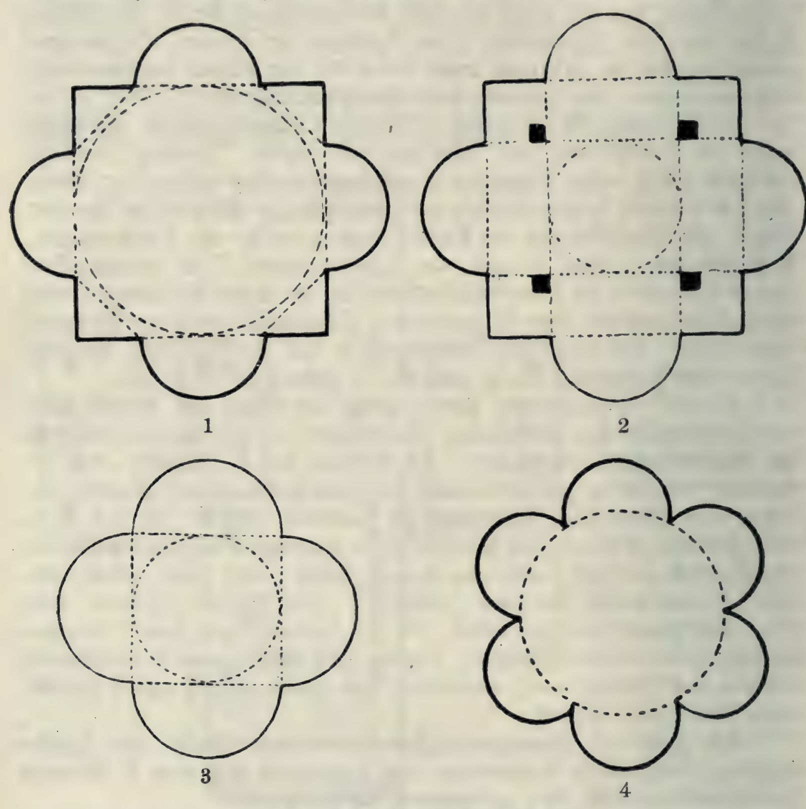


Abb. 92. **Typen altarmenischer Kirchen.**
1. Kuppelquadrat mit Strebenischen in den Achsen; 2. desgl. mit Mittelstützen; 3. Vierpaß; 4. Sechspaß;

Grundmauern der Martyrienruhestätte der Seligen. Ein jeder aus der Menge half mit in schöner Anpassung an den Gründer und baute bis zur Vollendung des Baues.

Jeder arbeitete mit, sogar die Frauen nach ihrer weiblichen schwachen Kraft. Auf diese Weise verrichteten sie gemeinschaftlich mit Glauben und großer Ehrfurcht die Arbeit, damit niemand, der Gnade des Heiles unteilhaft, der Heilung beraubt werde.

Und sie erbauten drei Kapellen, eine auf der Seite der Stadt zwischen Norden und Westen, da wo Hripsime mit ihren 33 Be-

gleitern das Martyrium erlitt, und sie bauten das andere im Süden derselben Stadt, dort wo die Oberin Gajane das Martyrium erlitt, und die dritte bei der Keiter inmitten des Weingartens, wo sie

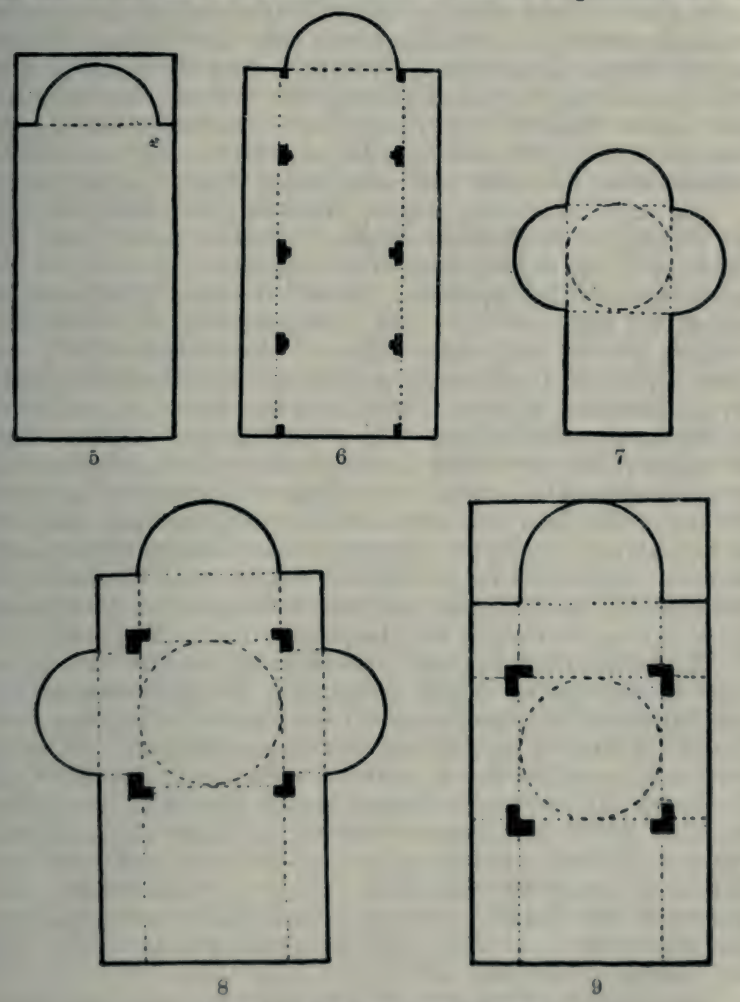


Abb. 92 a. **Typen altarmenischer Kirchen.**
5. einschiffiger Tonnenbau; 6. dreischiffiger Tonnenbau; 7. einschiffiger Kuppelbau mit Dreipaß; 8. desgl. dreischiffig; 9. dreischiffiger Kuppellängsbau ohne Strebenische.

früher bestattet waren. Und er (Gregor) befahl für eine jede (der Jungfrauen) einen kistenartigen, aus Brettern gearbeiteten, aus Zedernholz mit Nägeln befestigten, festgenagelten, eisenbeschlagenen Sarg zu verfertigen.« Trdat schaffte Riesensteine

vom Ararat herbei, die Särge wurden in den Heiligtümern beigesetzt, Kreuze errichtet usw.

Hauptsitze des ältesten Christentums waren außer dem in der Kernprovinz Großarmenien gelegenen Wagharschapat das nahe der Römergrenze liegende Hocharmenien mit den Gräbern Trdats, Gregors und der arsakidischen Dynastie,[1] dann der Syrien benachbarte Gau Taron, wo nach Faustus von Byzanz eine berühmte Johannes-der-Täufer-Kirche (Kloster Surb Garabied?), ein Apostoleion sowie »die große und erste Kirche, Mutter aller armenischen Kirchen« stand, die »erste und vorzüglichste Hauptstätte des Kults«.

Als seine christlichen Künste erblühten, war Armenien eine der wichtigsten Weltverkehrsstraßen zwischen Asien und dem Mittelmeer. Es müssen hier schon im vierten Jahrhundert die Typen des reinen Kuppelbaues, sowohl die über dem Konchenquadrat als auch die Vier- und Achtpaßformen zur vollen Entwicklung gelangt sein, sonst hätten sie den Ansturm des 5.—6. Jahrh., d. h. die Einführung der Bauform des Mittelmeerkreises, den Langhausbau, nicht so entschieden überdauern, ja schließlich sich ihn unterordnen können. Das 7. Jahrhundert weiterhin bringt die völlige Wiederherstellung der nationalen Art des 4. Jahrhunderts; der tonnengewölbte Längsbau tritt wieder völlig zurück.[2] In dieser Zeit liegen alle Bautypen nebeneinander vor, zahlreiche während der Perserkriege 571—591 zerstörte Kirchen verlangten Neubauten. So u. a. die von Gregor erbaute Kirche von Haschtitzwank (Aschtischat), die Garabierkirche, die Kathoghike zu Astghaberd und in Thilu, Kultbauten der Hauptstädte Dwin, Wagharschapat.

Technisch stellt sich der armenische Kirchenbau der christlichen Archäologie als völliges Novum dar. Der Außenerscheinung nach hatten die meisten Forscher reine Steinbauten angenommen. Tatsächlich handelt es sich um ein Gegenstück zum modernen Betonbau, nämlich um die Anwendung von verblendetem Gußmauerwerk. Die meist sehr starken Mauern (Durchschnitt 1,20 m) wurden in der Weise hergestellt, daß man sie in die aufgeschichtete Plattenverkleidung schichtweise eingoß, während man beim heutigen Beton umgekehrt, den Belag auf die gegossene Masse setzt. Aber nicht nur Mauern entstanden in Gußmauerwerk, sondern auch der übrige Bau, selbst die Innenstützen (Säulen fehlten fast ganz) und vor allem die Wölbung.

Ein natürlicher Zement, verarbeitet unter Beifügung von Schutt und Sand, diente als Mörtel. Beim Gießen der gewölbten Decke, fast ausschließlich Tonne oder Kuppel, dienten Lehrgerüste. Über

---

[1] Thordan im Bezirk Daranaghi nennen die älteren Quellen als Grabstätte des hl. Gregor, Erez (Ersinghian) als die seiner Amtsnachfolger. Hier sollen Aristakes (325—333) Werthanes (333—341), Narses d. Gr. (353—374) bestattet sein.

[2] Strzygowski a. a. O. 664.

die Wölbung legte man schräge Steinplattendächer, Holz kam nirgends zur Verwendung.

Äußerlich vielfach charakteristisch sind für armenische Kultbauten das Konchenquadrat, der Vier-, Sechs- oder Achtpaß, Dreieckschlitze und Blendbogen sowie schlitzartige Fenster. Mancher ältere Bau gleicht dabei eher einem Denkmal als einer Kultstätte. Und diesen Eindruck verstärkt noch die allen übrigen Kunstkreisen des Urchristentums fremde Tatsache, daß der Bau gewöhnlich auf Stufen erhöht erscheint. Hier haben wir ein urasiatisches Element des Tempelbaues (Indien), das auch in die Griechenkunst (Tempel, Mausoleen) übergriff.

Die Kirche hieß ecclesia, Haus des Herrn bzw. des Gebetes, Kapelle (maturn), auch näherhin Haus der Märtyrer (Margarearan maturu), der Apostel (Wkaiaran), der Propheten (Arakelaran).

Unsere Zusammenstellung Abb. 92 gibt einen Begriff von den ältesten Bauformen. Vorherrschend sind dabei die strahlenförmigen Kuppelbauten (1—4) im Gegensatz zu den längsgerichteten (7—9). Die ersten beiden Risse zeigen Kuppelquadrate mit Strebenischen, Nr. 2 außerdem mit Mittelstützen. Reine Strebenischenbauten sind 3 und 4; doch kommt auch der Achtpaß vor. Daran schließen sich die bekannten Typen der tonnengewölbten Basilika 5 und 6 sowie Kuppellängsbauten, bei denen der Charakter des Zentralbaus nur wenig verwischt erscheint.

Die Mehrzahl armenischer Kirchen ist orientiert. Ob auch die Richtung nach Jerusalem eine Rolle spielt, wie im Georgischen,[1] erscheint fraglich.

Die Apsis (choran, Das oder bema) war bis zum Ende des 5. Jahrhunderts immer eckig; erst danach kommt der Halbkreis vor, wofür die Kirchen von Tekor, Ereruk, Hassach Beispiele sind. Im Gegensatz zu andern orientalischen Kirchen fehlt ein Chorabschluß. Doch tritt an Stelle der Ikonostase als weiteres asiatisches Element ein allen übrigen fremdes Bauglied, die Altarbühne. Als massives Podium von etwa 1 m Höhe reicht sie zuweilen noch in den Kirchenraum hinein. Seitlich, mitunter auch von der Mitte her, führen Treppenstufen zu ihr hinauf.[2] Die Vorderwand des Podiums war in der Regel verziert, manchmal mit Ornamentplatten verkleidet, die an Transennenmuster erinnern. Der freistehende Altar stand, literarischen Quellen gemäß, unter einem durch Teppiche verschließbaren Ziborium.

Die Seitenräume der Apsis hießen im 5. Jahrhundert Diakonikon, später sarkawagatum, sakramentarium, avandatum. Daneben gab es Anbauten für Priesterwohnungen.

---

[1] Vgl. Kluge, Versuche einer systematischen Darstellung der altgeorgischen Kirchenbauten, Braunsberg 1918, 7.

[2] Die Kirche des jakobitischen Patriarchats zu Der ez Zaferan bei Mardin zeigt, wohl vom Armenischen beeinflußt, ebenfalls die eingebaute Bühne.

Den Kirchenraum, Nav (Naos), bildete das Quadrat unter der Kuppel oder das Langhaus. Im Gegensatz zum hellenistischen Schema der Mittelmeerländer gab es keinen Narthex, nur die meist am Westende des Baues gelegene Vorhalle (gawith). Auch Emporen scheinen zu fehlen. Im Mittelalter dienten die Außenhallen als Begräbnisplatz für Vornehme, Klerus und Fürsten. Je zwei Türen im S. und N. und eine im W. machten die Kirche zugänglich.

§ 92. Zentralkirchenbau im Westen. In Rom und im Westen überhaupt zählen ältere zentrale Kirchenbauten zunächst zu den Seltenheiten. Den reinen Zentralbau repräsentieren hauptsächlich Grabmemorien, so das Mausoleum der Kaiserin Helena an der Labicanischen Straße, ein Rundbau mit acht Mauernischen, bekannt unter dem Namen Torre Pignatarra und die, nach Art der Georgskirche zu Thessalonich mit quadratischen Nischen versehenen, an die alte Peterskirche angebauten Rundmausoleen der theodosianischen Kaiserfamilie (Sant' Andrea und Santa Petronilla). Den gegliederten Zentralbau repräsentiert das konstantinische Rundmausoleum an der Nomentanischen Straße, wo zum erstenmal für Rom das orientalische Motiv der auf Mittelstützen ruhenden Kuppel durchgeführt ist. Dieses um die Mitte des vierten Jahrhunderts erbaute Mausoleum nahm die Sarkophage der Tochter Konstantins, Konstantina († 354), und seiner Schwester Konstantia, später auch Helena, die Gattin Julians, auf. In der kreisrunden Kernmauer sind abwechselnd oblonge und halbrunde Nischen ausgespart. Der innere Kranz von zwölf granitnen gekuppelten, durch Archivolten verbundenen Doppelsäulen trägt auf hohem Tambour (mit Fensterkranz) die musivisch prächtig dekorierte Kuppel, während den Umgang ein Tonnengewölbe abschließt.

Rom und der ganze Westen hat, wenn wir von jüngeren Kopien absehen, nur eine einzige alte Rundkirche mit konzentrischem inneren Säulenkreis aufzuweisen, nämlich den, dem Liber Pontificalis gemäß, unter Papst Simplicius (468—82) konsekrierten Bau von Santo Stefano rotondo, in welchem Dehio und andere mit Recht eine Nachahmung der von der Kaiserin Eudokia (zugleich als ihre Gruftkirche) zu Jerusalem errichteten Stephanskirche erblicken. Seine ursprüngliche Gestaltung ist ebensowenig mehr sicher erkennbar, wie bei dem dritten bedeutenden Zentralbau des altchristlichen Roms, dem Lateranbaptisterium. Zwei mächtige Säulenkreise, konzentrisch mit der ursprünglich kreisrunden Umfassungsmauer und in fast gleichen Abständen voneinander, gliedern das Innere, das noch heute trotz der Verbauung sowie der Einstellung von Stützsäulen in den Kuppelraum von imposanter Wirkung ist.

In Ravenna vertreten sowohl Grabmemorien wie Kultbauten den zentralen Typus. Das Mausoleum der Galla Placidia († 450)

Abb. 93—94. Mausoleum der Galla Placidia. Schnitt und Blick ins Innere mit ihrem Sarkophag.

ist ein kleiner kreuzförmiger Bau mit Tonnengewölben, die sich über der Vierung auf vorgekragten Blendbogen zur Hängekuppel öffnen. Ravenna bietet hier eine klassische Probe für die echt östliche Technik der Kuppel über gekreuzten Schiffen unter Ausschaltung jeden Polygons oder der Rotunde; die Hängekuppel sitzt direkt auf dem rechtwinkligen Oberbau der Vierung. Ganz im Geiste östlicher Tradition wirkt ihm gegenüber die polygone Ruhestätte, die der Ostgotenkönig Theoderich († 526) sich schuf, ein zweigeschossiger massiver Kuppelbau auf zehneckiger Grundlage, der außen mit zehn rechtwinkligen Nischen versehen ist, innen die kreuzförmige Kammer enthält. Die obere Kammer ist innen kreisrund und von geringerer Wandstärke, so daß ein äußerer, von Säulen und Pfeilern gestützter Umgang ausgespart werden konnte. Es ist fraglich, ob zum oberen Beisetzungsraum Treppen führten; die jetzt vorhandenen Außentreppen sind jungen Datums. Man hat die Eigenart dieses einzigen Steinbaus von Ravenna auf syrische od. nordische Elemente zurückführen wollen. Strzygowski hebt hervor, wie nahe ihm armenische Bauten kommen

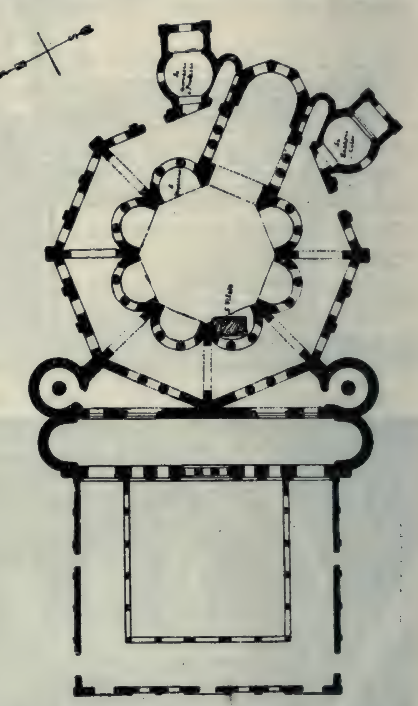


Abb 95. **Grundriß von San Vitale zu Ravenna.**

u. a. das Baumodell des Gagik aus Ani[1] und das Polygon von Zwarthnotz bei Edschmiatsin[2] und erklärt dies mit der Annahme pontischer Werkleute, die die Goten aus ihren Siedlungen mitbrachten. Der um die Mitte des sechsten Jahrhunderts begonnene Kirchenbau von San Vitale[3] vertritt würdig und bereits in seiner letzten Entwicklung den Typ der Oktogonalbauten, und zwar in einer mit S. Sergius und Bacchus in Konstantinopel verwandten Form. Im inneren Oktogon wechseln, mit Ausnahme des Vorraumes zur Apsis, zweistöckige halbkreisförmige Exedren ab. Den

---

[1] Zeitchr. f. Gesch. der Architektur I 247 f.
[2] OC 1915 86—89.
[3] Neuere Forschungen von G. Gerola, Felix Ravenna, 1913, 427 ff.

Übergang der von acht mittels Rundbogen verbundenen Innenpfeilern getragenen polygonen Wandflächen zum Kuppelrand vermitteln kleine in die Ecken gesetzte Nischengewölbe. Absonderlich ist die Gestaltung von Diakonikon und Prothesis, die kreisrund mit anschließender rechteckiger Nische seitlich von der außen polygonen Apsis liegen, ferner die Ummantlung der Kuppel und ihre Überdachung durch ein Zeltdach. Wie bei anderen ravennatischen Kuppelbauten wurden als Material für die Wölbung in Spiralen angeordnete Tongefäße verwandt.

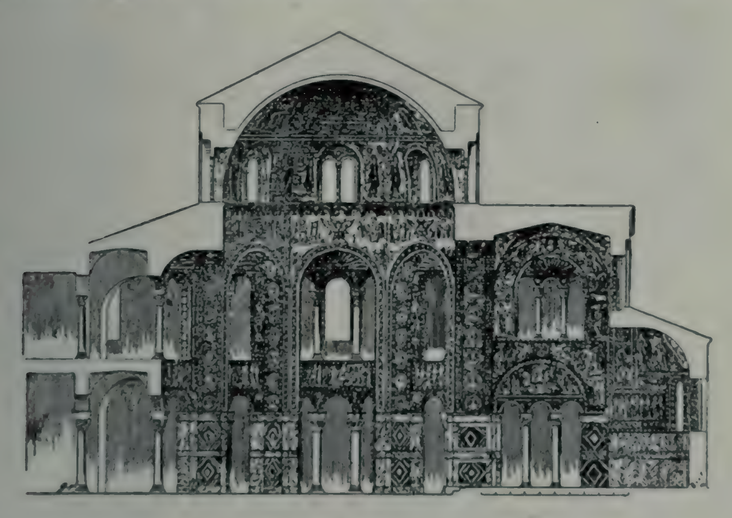


Abb. 96. San Vitale zu Ravenna (Schnitt).

§ 93. Baptisterien. Der christliche Kultus hat die Form des reinen Zentralbaues für einen weiteren, eminent liturgischen Zweck adoptiert, nämlich für seine Taufkirchen. Wie die Adoption zustande kam, wissen wir nicht; möglicherweise im Hinblick auf die runden Säle und Piscinen (Becken) der Thermen, die gut in die Anlage paßten. Die alte Taufpraxis schloß den Gebrauch kleinerer Becken von vornherein fast aus, und die klimatischen Verhältnisse erlaubten nicht ohne weiteres die Taufe im Freien, sowenig wie die politischen. So wird man annehmen können, daß bald nach dem Kirchenfrieden eigene Taufkirchen (βαπτιστήριον, φωτιστήριον, fons, fons baptisterii) entstanden, um so mehr, als die Menge der zu Taufenden oft nach Hunderten zählte, wie aus dem Briefe des Chrysostomus an Innocentius ersichtlich ist. Auch in den Katakomben sind Baptisterien nachgewiesen. Das klassischste, ubi Petrus baptizabat, wurde wiederholt erwähnt. Es ist ein für die Verhältnisse der unterirdischen Nekropolis großes

viereckiges Wasserbassin von 1,40 m Tiefe. Eine über 2 m breite Travertintreppe von ca. 25 Stufen führt in der Nähe der Acilierregion zu ihm hinab. Der Zutritt erfolgt aus einer mit Blumen und Gewinden bemalten Apside, die aus einem kleinen Lucernar ihr Licht empfing. Aus dem exakten Plane, welchen die Ingenieure Palombi und Johnen von der Priscillakatakombe angefertigt haben, ersieht man, daß das Wasserbecken im zweiten Stock der Nekropole genau unter der Piscina liegt, die hinter der Apsis der Silvesterbasilika festgestellt wurde und die wohl in jüngerer Zeit als Baptisterium diente.[1]



Abb. 97. **Baptisterium auf einem Sarkophag des vatik. Cömeteriums (Lateran. Museum).**

Ein anderes Baptisterium befindet sich in der Katakombe des hl. Pontian; es hat einen Umfang von 2 m bei 1 m Tiefe. Darüber wurden in jüngerer Zeit (ca. 6. Jahrh.) die Taufe Christi, ein trinkender Hirsch, ein geschmücktes Kreuz, an dem zwei Leuchter (φωτισμοί!) befestigt sind, gemalt.

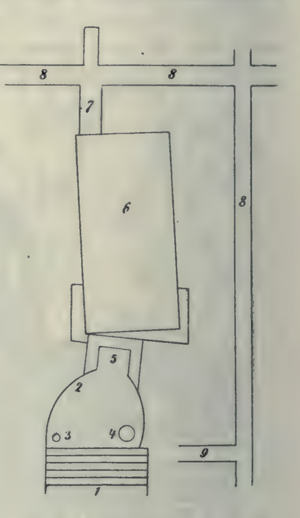


Abb. 98. **Baptisterium in der Priscillakatakombe.** 1. Treppe. 2. Apsis 3. Abflußloch 4. Höhlung. 5. Nische der Apsis. 6. Bassin. 7. Unterird. Wasserlauf. 8. Katakombengalerien. 6. Moderner Durchbruch.

Als selbständiger Kultraum erscheint das Baptisterium vom Ende des dritten Jahrhunderts ab vorwiegend in der Form eines das Taufbassin umschließenden reinen Zentralbaues von polygoner Grundlage und zumeist in direkter oder indirekter Verbindung mit einem Kirchenbau.

Für einen der ältesten Typen der Taufkirche halte ich die im Grundriß quadratischen, durch Ecknischen im Innern ins Oktogon überführten Bauten von der Art der Baptisterien der Sophienkirche in Konstantinopel, des Heiligtums von Kalat Sem'an und des Hauptbaptisteriums der Menasstadt, zu welchem man den Grundriß S. 228 vergleiche. Hier, im libyschen Heiligtum, liegt der gegen Ende des vierten Jahrhunderts entstandene Taufbau im Westende der Menasgruftkirche und unweit des fons sacer dieser Kirche. Die Grundfläche des aus Quadern errichteten Baues beträgt 26×25 m. Den Mittelpunkt unter der ehemaligen

---

[1] Marucchi, NB 1901, 71—111; 1914, 95 ff. Vgl. Zettinger, RQS 1902, 344 f. — Ein Graffito über dem Bogen des Baptisteriums lautet: QVI SITET VEN[iat ad me et bibat], Joh. VII 37, 39.

Backsteinkuppel bildet das 1,55 m tiefe kreisrunde Taufbecken mit ausladenden kleinen Treppen von Osten und Westen her. Die Piscina[1] war ganz mit Marmor belegt und von einer sehr breiten Marmorumfassung mit Abflußvorrichtungen umgeben. Vier halbkreisförmige Nischen von 2,40 m Breite und 4,50 m Höhe führen den quadratischen Innenraum ins Achteck über; diese



Abb. 99. **Säulenhalle des Consignatorium im Baptisterium der Menasstadt.**

Nischen und ihre Wiederholung in der westlichen Vorhalle erinnern an pagane Bautypen der Thermensäle. Von der reichen dekorativen Ausstattung haben sich nur Fragmente, Taubenkapitelle, Reliefplatten mit dem Symbol des Pinienzapfens usw. erhalten. Eine Säulenstellung um die Piscina erlaubte ihre Verhüllung

[1] Zu den Seltenheiten zählen gegenüber der kreisrunden und polygonen Form der Piscina kreuzförmige Becken von der Art derjenigen zu El-Kantara in Nordafrika, Bet Amoa und Anwas in Palästina sowie des von S. N. Sepp zu Tyrus entdeckten, das wohl dem fünften Jahrhundert, keinesfalls aber dem ältesten vom Bischof Paulinus i. J. 314 errichteten Kultbau angehört. Vgl. S. N. Sepp, Meerfahrt nach Tyrus zur Ausgrabung der Kathedrale mit Barbarossas Grab, Leipzig 1879. 210 ff. — Ob wir in gewissen reinen Strebenischenbauten Armeniens nicht eine eigenartige, auf vorchristliche Bäder hinweisende, Art von Baptisterien zu erblicken haben, ist, solange Grabungen keine sichere Grundlagen verschaffen, zweifelhaft. Es kämen Vier-, Sechs- und Achtpasse in Betracht. Strzygowski, Armenienwerk 240 f.

mittels Vorhängen. V n den Nebenräumen dieser Anlage ist der Abb. 99 vorgeführte 20 m lange Säulensaal bemerkenswert, in welchem wohl das für die Firmung (consignatio) bestimmte Consignatorium zu erkennen ist.

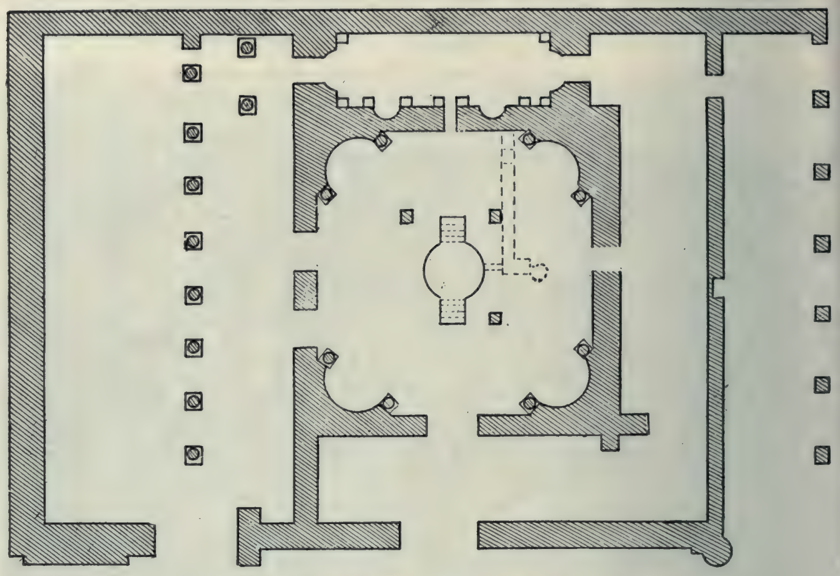


Abb. 100. **Plan des großen Baptisteriums der Menasstadt.**
Links Consignatorium, rechts Säulenhalle.

Das echt antike Motiv, den Innenraum der Taufkirche durch vier Hauptnischen zu gliedern, treffen wir bei weiteren Bauten rein zentraler Anordnung. So wird das abgerundete Quadrat von S. Giovanni in fonte zu Ravenna ins Innenoktogon überführt, während beim arianischen Baptisterium der Adriastadt die vier Nischen an den Quadratecken apsidenartig herausladen und so dem Außenbau eine kreuzähnliche Form geben. Baptisterien größeren Umfangs gliederte man nach Analogie der gleichartigen Zentralbauten durch Einstellen eines Säulenkreises häufig mit in der Achse der Radien gekuppelten Doppelsäulen, welche die Kuppelmauer tragen, während der Umgang ein Tonnengewölbe erhielt. Als Beispiel und Typus einer so gegliederten Taufkirche kann das Oktogon vom Lateran dienen (S. Giovanni in fonte), wo Konstantin die Taufe empfangen haben soll. Es ist durch

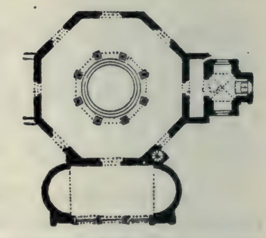


Abb. 101.
Baptisterium des Lateran (S. Giovanni in fonte).

mehrfache Umbauten verändert, aber nicht verdorben worden. Acht Porphyrsäulen tragen die Wölbung und umgeben die runde Piscina aus grünem Basalt. Eine Mittelsäule mit Schale diente zu Beleuchtungszwecken, ein goldenes Lamm und sieben Silberhirsche spendeten, gemäß dem Liber Pontificalis, Wasser, und die Brüstung zierten fünf große Silberfiguren des Heilandes und Johannes des Täufers.[1] Die ursprüngliche Art der Bedachung des Lateranbaptisteriums ist zweifelhaft, eine Kuppel kaum anzunehmen. Eine Vorhalle mit (jetzt vermauertem) Säulenportikus war gegenüber dem heutigen Portal an das Oktogon angebaut.
Zu den Taufkirchen-Inschriften vgl. HAE 187, 336f, 361f.

III. Koinobien, Xenodochien und andere kirchliche Nebengebäude.

A. Lenoir, Architecture monastique, Paris 1852. — V. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst, S. 111—117. Wulff 298 ff. — Zahlreiche hierhergehörige Inschriften in meinem HAE 412—22 u. passim. Eine zusammenfassende Untersuchung fehlt noch.

Für eine Reihe kirchlicher und karitativer Institutionen des Urchristentums war mit dem endgültigen Friedensedikte Konstantins der Zeitpunkt gegeben, ihren Sitz aus dem Privathaus oder einer verdeckten und unscheinbaren Existenz nach eigenen Gebäulichkeiten zu verlegen, zunächst in mehr oder weniger innigem Zusammenhang mit dem basilikalen Kultbau. Zu den Wohnungen der Priester (episcopia), Wächter und Dienerschaft größerer Kirchenkomplexe gesellten sich so Unterkunftshallen (Pandochien), Krankenhäuser (Nosokomien, Valetudinarien) und Pilgerhospize (Xenodochien). Liest man von den Bauten dieser Art, die Konstantin der Große im Anschluß an das Apostoleion zu Byzanz errichtete, wo rings um die Hallen des Peribolos der Kirche außerdem Bäder und kaiserliche Gemächer aufgeführt wurden, so hat man eine schwache Vorstellung von dem, was die großen

[1] Die noch heute vorhandenen restaurierten Gebälkinschriften (HAE 187) geben zweifellos den ursprünglichen Text wieder. Die Beschreibung des Lateranbaptisteriums im Liber Pontificalis unter Silvester (314—335) lautet: Fontem sanctum fecit, ubi baptizatus est Augustus Constantinus, ex lapide porfyretico et ex omni parte coopertum, intrinsecus et foris et desuper et quantum aquam continet ex argento purissimo. . . . In medio fontis columna porfyretica quae portat fialam auream ubi candela est, pens. auri purissimi lib. LII, ubi ardet in diebus Paschae balsamum lib. CC, nixum vero ex stippa amianti. In labio fontis baptisterii agnum aureum fundentem aquam, pens. lib. XXX; ad dexteram agni, Salvatorem ex argento purissimo, in pedibus V, pens. lib. CLXX; in laeva agni, beatum Johannem Baptistam ex argento, in pedibus V, tenentem titulum scriptum qui hoc habet: ECCE AGNVS DEI, ECCE QVI TOLLIT PECCATA MVNDI, pens. lib. CXXV, cervos argenteos VII fundentes aquam, pens. sing. lib. LXXX; thymiamaterium ex auro purissimo cum gemmis prasinis etc. XLVIIII pens. lib. XV.

bevorzugten Grabstätten der ersten Christenheit, vor allem Jerusalem, besessen haben. Prokop berichtet von dem Spital und Hospiz vor der justinianischen Marienkirche, Gregor von Nazianz von den durch Basilius um 369 erbauten Armen- und Krankenwohnungen, den Wärter- und Handwerkergebäuden bei der Kirche von Cäsarea; Neubauten der pauperum habitacula Roms erwähnt der Liber Pontificalis unter Papst Symmachus. Die glanzvolle, an die Tempelbezirke der Antike erinnernde Ausgestaltung anderer, oft abseits der großen Städte gelegener Kirchenbezirke hängt eng zusammen mit der Entwicklung des Mönchtums und des altchristlichen Pilgerwesens.

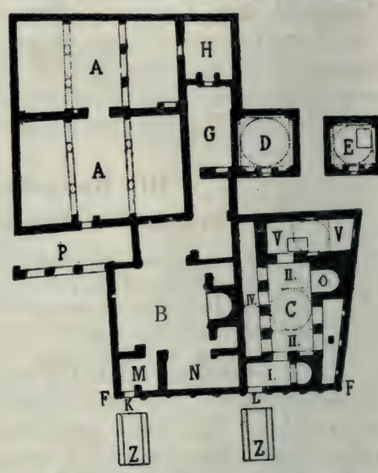


Abb. 102. **Grundriß des „großen Gebäudes" bei El-Kargeh.**
AA großer, ehemals gedeckter Doppelraum, B (überkuppelter?) Saal mit Apsis. C jüngster Bauteil mit Kuppel. I Vestibül mit Apsidenraum. II—II Hauptsaal. III—IV Nebenräume. V Grabkapelle mit Dekoration. D und E Kapellen und älteste Teile des Gesamtbaues. FF Hauptfassade. GH Räume der älteren Baupartie. KL Zugangspforten M Vestibül. N Nebenraum. O dekorierte Apsis P Portikus. ZZ Rampen zu den Eingängen der Hauptfassade.

§ 94. Von den ersten Klöstern im klassischen Lande des Mönchtums, den Lauren (ἡ λαύρα, Gang zwischen Felsen), welche einen Komplex zerstreuter Einzelzellen (cella) zu einer Art Mönchskolonie vereinigten, ist nichts mehr erhalten. Dagegen künden zahlreiche Trümmer im Orient von jenen geschlossenen und organisierten Mönchswohnungen, in denen von der Mitte des vierten Jahrhunderts ab nach dem Vorgange und der Regel des heil. Pachomius das g e m e i n s a m e L e b e n auf begrenztem Besitz die Grundlage bildete (κοινόβιον, coenobium). Eine der ältesten Anlagen dieser Art dürfte das Hauptgebäude in der Nekropolis der »großen Oase« bei El-Kargeh sein, das »große Gebäude«, wie ich es in meiner Publikation über den Gegenstand genannt habe. Es hebt sich aus einem Konglomerat von Mausoleen hervor, mißt 23 × 21 m und besteht aus mehreren Teilen, die aber das Werk einer Epoche, hauptsächlich des vierten Jahrhunderts, sind. Die arkadengezierte Hauptfront, zu der zwei Rampen emporführen, hat zwei Eingänge. Sehr schwer, infolge der ungenügenden Befreiung vom Wüstensand, konnte der Forscher sich ein Urteil über die Bedeutung der einzelnen Räume bilden, in denen öfters Apsiden (einmal wie es scheint mit Prothesis und Diakonikon) vorkommen, während ein größerer Raum mit eigenem Portikus dem allgemeinen Kultus

diente. Leider läßt sich vor einer gründlichen Untersuchung der Fundamente, die noch teilweise im Wüstensande schlummern, nichts Gewisses sagen. So viel steht fest, das Gebäude diente nicht ausschließlich dem Grabkultus; für seinen Klostercharakter spricht u. a. ein Fresko in einer der Grabkapellen, auf dem seine Front und sein Giebel mit dem Anχ, dem ägyptischen Kreuzeszeichen, geziert sind.[1] Sein Inneres hat »ganz die Form einer dreischiffigen Kirche«.[2] Wir werden auf dies Bild, das in Anlehnung an den Oasenbau die Burg des himmlischen Jerusalem illustrieren soll, im folgenden Buche zurückkommen.

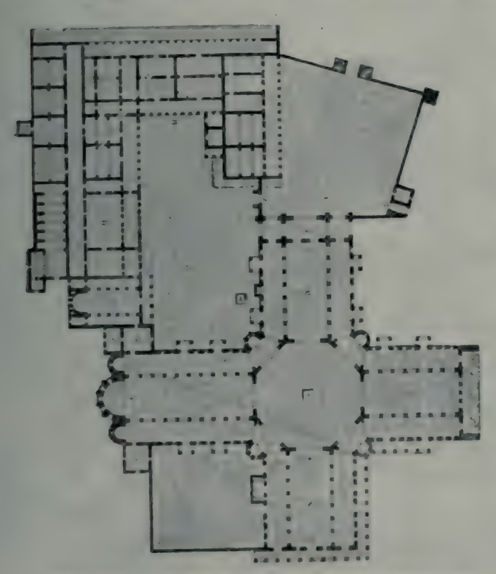


Abb. 103. Plan der Anlage von Kalat Sem'an in Zentralsyrien. (Vgl. Abb. 6 S. 112.)

Ein in seinen Trümmern noch imponierender Mönchsbau ist im »Schloß des Simeon« erhalten, Kalat Sem'an auf der Höhe eines Plateaus über dem Afrintale in Zentralsyrien nördlich vom Djebel Scheikh Bereket. Dort lebte der berühmte Stylit Sankt Simeon († 459), zu dessen gewaltiger Säule ganze Pilgerkarawanen wallfahrteten. Die autoptische Beschreibung des gegen Ende des fünften Jahrhunderts erbauten Klosters, welche der syrische Kirchenhistoriker Evagrius gibt, stimmt in den Einzelheiten noch mit dem heutigen Befund.[3] Der Haupteingang des stark befestigten Klosters lag im Osten und war mit tempelartigem Giebel und drei Rund-

[1] W. de Bock, Matériaux pour servir à l'archéologie de l'Égypte chrétienne, St. Pétersbourg 1901, Cap. III. C. M. Kaufmann, Ein altchristliches Pompeji, S. 14 f. u. 43. Vgl. § 36 u. § 66 S. 151.

[2] Johann Georg, Herzog zu Sachsen, Streifzüge durch die Kirchen und Klöster Ägyptens, Leipzig 1914, 49.

[3] Hist. eccl. I 14, z. B. die Schilderung der Kirche: Templi aedificium exstructum est in modum crucis, particibus ex quattuor lateribus pulchre illustratum. Particibus vero columnae ex polito lapide concinne fabricatae, adiunctae sunt, quae tecum scire admodum in sublime erigunt. Versus medium templum atrium est sub dio summo artificio elaboratum: in quo sita est columna illa quadraginta cubitorum. . . . At qui porticus quas diximus tamquam cancellos, quos fenestras vocant, in tecto habent, tum ad atrium, tum

bogen versehen, unter denen man durch vier Tore ins Innere trat. Dies war zunächst eine große dreischiffige Säulenhalle, die in den zentralen Lichthof mündete, und deren Fortsetzung nach W. hin einem weiteren Portal zuführte. Eine analoge basilikenähnliche Halle schnitt den achteckigen Lichthof in Kreuzform (von S. nach N.) und schloß in drei Apsiden ab. Mitten in diesem Hofe stand die gewaltige Säule.[1]



Abb. 104. Fassade des Südbaues von Kalat Sem'an.

Prinz Johann Georg von Sachsen rühmt den »eminent geistvollen Gedanken«, um das offene Oktogon mit der Säule vier große Kirchen zu bauen, ein Werk ohne Vorgänger und ohne Nachahmer. »Es müssen vorzügliche Steinmetzen aus der Großstadt Antiochia gewesen sein, die hier nach dem Plane eines großen Architekten gearbeitet haben.« Aber vergebens fragt man nach Namen und Vorbild. »Hier können sich Keime zu Neuem, zu frischer Kraft entfalten, die sich in Baalbek nur schüchtern

---

ad ipsas porticus vergentes. — Für die historischen Daten vgl. die Acta S. Simeonis Stylitae bei Assemani; im übrigen M. de Vogüé, Syrie centrale pl. 139 u. 145 (unsere Abb. 6. 104. 106.) sowie die Publikation der amerikanischen Expedition.

[1] Zur Basis, im oberen Teile 2 Quadratmeter groß, war der lebende Fels adjustiert. Ein (von den Gläubigen) stark ruinierter Rest der unteren Säulenpartie liegt noch an Ort und Stelle. Die Plattform der ca. 45 Fuß hohen Säule maß ca. 4 Quadratmeter.





Abb 105—106. **Portalbauten der Menaskoinobien (Menapolis). Ruinen des Klosters von Kalat Sem'an.**

zeigen. Hier ist manches schon da, was spätere Jahrhunderte erst im Abendland zu voller Blüte bringen sollten.«[1]

An die apsidengezierte Hauptkirche des Simeonschlosses grenzten das Privatoratorium der Mönche, ein großer, durch zwei

[1] Johann Georg, Tagebuchblätter aus Nordsyrien, Leipz. 1912, 65.

Stockwerke gehender Saal, und zahlreiche Gemächer. Sie liegen zumeist im Norden des weiten eckigen Hofes, der an das Hauptschiff der Kirche anstößt. Ein prächtiges dreistöckiges Portal leitet im Osten ebendieses Hofes zu einer Reihe von unbestimmbaren Räumen. Die ganze Anlage war durch Mauern und Türme geschützt.

Syrien hat eine Reihe sehr bemerkenswerter kirchlicher Hospizbauten (πανδοχεῖον, ξενοδοχεῖον) überliefert, so am Fuße des Hügels von Dêr Sem'an, einer Filiale Kalat Sem'ans, wo



Abb. 107. **Pandocheion von Turmanin (Syrien).**

zahlreiche Pilgerkarawanen sich zu sammeln pflegten, ferner das Pandocheion von Turmanin neben der dortigen alten Basilika aus dem sechsten Jahrhundert. Zweistöckig in der Anlage hatte der ansehnliche Bau, von dem unsere Abb. 107 eine Vorstellung gibt, in jedem Stockwerk einen großen Saal von 40×76 Fuß Größe. Ein zweiteiliger Portikus umgab das ganze Gebäude bis auf das links angebaute triclinium. Nach Weise der syrischen Privatbauten führten von außen Treppen zur Etage hinauf. Zwei viereckige Bassins von Riesendimensionen waren in unmittelbarer Nähe angelegt, ebenso Stallungen und ein Grabbau.

Im Abendland blieb naturgemäß wenig dieser Art erhalten, z. B. die bei Porto freigelegten (und wieder verschütteten) Reste eines Gebäudes, in dem man das Xenodochium des Pammachius (um 398) zu erkennen glaubte.[1]

Der durch zwei Stockwerke hindurchlaufende große Saal (Refektorium?) kehrt auch in der vielleicht nur wenig jüngeren Anlage von Chaqqa im Hauran wieder, bei der sich alle Gebäude

[1] Greg. Naz., oratio 30 in laudem Basil. Vgl. Paulinus Nol., poem. XXVII, vs 449 ff.; Procopius, De aedif. Iustin. V 6; Liber Pontificalis, sub Symmacho.

um einen Lichthof (mit Säulengang) gruppieren.[1] Auch bei Sidon in Phönizien ist in Nebi-Jûnus ein Koinobion aus dem Ende des sechsten Jahrhunderts noch nachweisbar.[2] Von Rom heißt es im Liber Pontificalis unter Leo I. (440—61): Hic constituit monasterium apud beatum Petrum apostolum, noch bevor unter Symmachus der Anfang zum vatikanischen Papstpalast gemacht war. Von dem berühmten Kloster in Thebessa, dessen Basilika bereits erwähnt wurde, hat sich dank dem Wiederaufbau (und der Fortifikation) nach seiner Zerstörung durch die Mauren (535) vieles erhalten. Hier gruppierten sich die Mönchszellen unmittelbar um die Basilika, an welche sich außerdem Grabkapellen anschlossen. Auf zwei Seiten umgab ein ausgedehnter, von Graben, Wall und Türmen umgürteter Hofraum die Anlage. Dem Ganzen war ein großes vierteiliges Bassin nebst Ökonomiegebäuden vorgelagert. Gesamtmaße 100×200 m.[3]

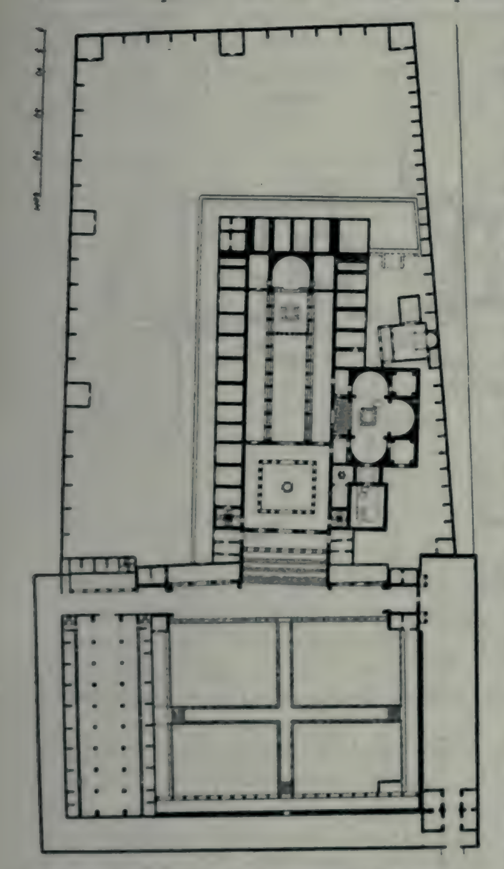


Abb. 108. Basiliken- und Klosteranlage zu Thebessa in Nordafrika.

Eine bestimmte Gliederung des Koinobienbaues vermißt man in denjenigen Fällen, wo die Entwicklung mit dem fortschreitenden Bedürfnis langsam erfolgte und wie in Städten an schwieriges, begrenztes Terrain gebunden war. Einheitliche Disposition und Großzügigkeit zeigen dagegen solche Anlagen, die abseits der Großstadt in isolierten Gegenden entstanden. In beiden Fällen suchte man jedoch das Bauprinzip aller orientalischen und später auch der

[1] de Vogüé, pl. 22. Siehe den Grundriß Abb. 76 Nr. 6

[2] Renan, Mission en Phénicie 511 ff.

[3] Pläne bei Alb. Ballu, Le monastère byzantin de Tebessa, Paris 1897. Byzantinische Klosterruinen auch in Pisidien (Sagalassos).

abendländischen Mönchsarchitektur zu wahren: Gruppierung der Klosterräume um die Kirche oder ihren Peribolos, und bei beschränktem Terrain wenigstens die Anlage eines freien Platzes oder Hofes, des claustrum.

Als klassische Länder der Mönchsarchitektur dürfen Syrien, Mesopotamien und Ägypten bezeichnet werden. Vor allem in Ägypten haben neuere Funde wichtiges Material geliefert, nachdem zu dem Nestorianerbau der großen Oase und den im fünften Jahrhundert begründeten Klöstern des Schenûte und Amba Bischai (»weißes« und »rotes« Kloster bei Sohâg) die Koinobien von Bawit, Sakkara und der Menasstadt getreten sind. Das Apollokloster von Bawit, wohl auf das fünfte Jahrhundert zurückgehend und bereits im sechsten vom sketischen Abt Daniel als die »große μνήμη« des Apollo in der oberen Thebais bezeichnet, ist in seiner von Chassinat und J. Clédat dilettantisch und späterhin von Jean Maspero nach mehr wissenschaftlichen Grundsätzen ausgegrabenen Gestalt mit seinen zahlreichen Kapellen eine Schöpfung der spätkoptischen Periode. Günstiger lagen die Verhältnisse beim Pyramidenkloster von Sakkara, welches im sechsten Jahrhundert einem heil. Jeremias errichtet wurde. Der von J. E. Quibell aufgedeckte Bau des achten Jahrhunderts hat nicht ganz die alten Spuren verwischt und läßt wenigstens die ursprüngliche 40 m lange Basilika mit eingebauter Apsis und Südatrium noch erkennen.



Abb. 109. Plan des Menasbades und seiner Bäderbasilika.

Die Koinobien der Menasstadt, die gelegentlich der Ausgrabung des Menasheiligtums in einzelnen Teilen aufgedeckt wurden, ließen alle diese Bauten weit im Schatten. Hier wurden im Hauptbau des Menasklosters Räume des fünften und sechsten Jahrhunderts aufgedeckt, die in den Betrieb der im Dienste eines der großen Wallfahrtszentren der östlichen Christenheit stehenden Mönchskolonie Einblick gewähren. Prunksäle, großes tablinum,

Bäckerei, Wäscherei, Kellereien, Weinkeltereien kamen u. a. ans Licht, neben sonstigen Ökonomieräumen und den Mönchszellen. Die kulturgeschichtliche Bedeutung dieser Funde meiner Menasexpedition wurde noch gehoben durch die Aufdeckung des Menasheilbades, dem das ehemalige Oasenheiligtum seinen Hauptruhm verdankt und dessen Betrieb wiederum die Errichtung von Pilgerhäusern, Xenodochien sowie einen ausgebildeten Spitaldienst unter Leitung der Mönche bedingte. Die Schöpfstellen, an denen die Pilger das wundertätige Wasser entnahmen, liegen im Mittelschiff der Bäderbasilika (Plan, Ziffer 1 u. 2), die Badepiscinen teilweise im Südschiff (3, 4, 5) und im übrigen im angrenzenden Baukomplex, wo Ankleidesäle, Wandelräume und mit Hypokausten versehene Badezellen abwechseln. Das Heiligtum besaß große Latifundien, Weinland und Palmgärten, die nach Ausweis der Ostraka Kräfte des Klosters beanspruchten.

Prinz Johann Georg vergleicht das Menaskloster mit Kalat Sem'an, das als Kunstwerk bestimmt höher einzuschätzen sei, aber kunstgeschichtlich nicht die große Bedeutung jenes habe. Die Menapolis übertraf alle seine Erwartungen. »Man mußte die ganze Zeit Eindrücke aufnehmen, die zu den gewaltigsten auf dem Gebiete frühchristlicher Kunst gehören. Alle Kirchenanlagen des Mittelalters sind hier schon Jahrhunderte vorher ausgeführt.« Der Besuch der Menapolis zählte zu den »größten Kunsteindrücken«, die dem gelehrten, prinzlichen Forscher zuteil wurden.[1]

Das Menaskoinobion mit seinem wundertätigen Bade stand nicht vereinzelt in der altchristlichen Welt, obwohl kaum ein zweiter abseits von jedem Verkehrszentrum gelegener Wallfahrtsort sich so rapid und glanzvoll zur Wallfahrtstadt entwickelte. Von berühmten noch wenig erforschten Wallfahrtsplätzen des Ostens wären zu nennen die Gnadenstätten der Heiligen: Kyros und Johannes (Menuthis), Georgios (Lydda-Diospolis), Sergios (Rusâfah-Sergiopolis), Thekla (Meriamlik), Theodor (Euchaïta).

Leider fehlt es an einer umfassenden Bearbeitung selbst der noch bestehenden Altsitze orientalischen Mönchstums, der Klöster der Thebais, der nitrischen Wüste, des Sinai, der Umgebung Edessas und vom Tur Abdin. Westlich von diesem nordmesopotamischen Bezirk lagen die uralten Klosterkolonien des Landes Tsopkh (Sophene). Auch diese wüste Gegend am Oberlauf des Tigris mit Mambre und der Märtyrerkirche von Tigranocerta als Mittelpunkt liegt noch ganz unerforscht. Faustus von Byzanz, welcher von ihrer Besiedelung berichtet, erzählt u. a. von vielen

[1] Johann Georg in einem Vortrag vor der Geographischen Gesellschaft zu Dresden 1913 sowie in seinem obengenannten Werke »Streifzüge« 4. Vgl. auch seine Besprechung der Erstauflage meines populären Werkes: Die hl. Stadt der Wüste, Kempten und München 1917 im »Hochland« 1919.

Nonnenklöstern, welche Narses d. Gr. nach der Mitte des vierten Jahrhunderts erbaute und mit Mauern und Türmen versah, die aber nach seiner Ermordung durch König Pap wieder zerstört wurden. Ganze Klostergruppen blieben in Nordarmenien erhalten, besonders am Durchbruche des Bortschaflusses (7) und am Sewansee (6). Einen Katalog der armenischen Klöster und ihrer Reliquien verzeichnet die Geographie des Wartapet Wartan. Daß die noch vielfach erhaltenen Höhlenklöster und Einsiedeleien den buddhistischen Wiharas Indiens näherstehen sollen, wie Ägypten,[1] wie es Strzygowski in seinem Armenienwerk unter Hinweis auf die Turfanfunde ausspricht, erscheint mir höchst zweifelhaft. Gelehrte sollten sich zusammentun und unter topographischem, archäologisch-historischem, hagiographischem und kunstwissenschaftlichem Gesichtspunkte endlich ganze Arbeit leisten. Wie die Monumente zerfallen, habe ich an den Resten sterbender Klöster des Wadi Natron, »des Tales der hundert Klöster«, gesehen, wo neben den vier noch bestehenden die letzten Trümmer der übrigen versanden. In zweiter Linie kämen aber auch jüngere, nicht weniger wichtige Mönchs-Zentren in Betracht, wie die Mykale (ὁ Βραχιανός), das Gebirge bei Ephesos (τὸ Γαλήσιον ὄρος), der Sipylos (ὁ Κουζινᾶς), die Berggegend der Balikeser in Mysien (ὁ Κυρμινᾶς) und der bithynische Olymp. Die von Th. Wiegand und seinen Mitarbeitern bekanntgemachte Klosterwelt des Latmos — Siedlungen vor dem Islam flüchtiger Mönche vom Sinai usw. — zeigt, was an solchen Heimstätten morgenländischen Asketentums noch zu holen ist.[2]

Dritter Abschnitt.

Profanbauten.

§ 95. Eine eigene Architektur des Wohnhauses besaß das Urchristentum selbstverständlich nicht. Wenn hier ein Wort über altchristliche Profanbauten gesagt werden soll, so handelt es sich dabei nur um wenige Gebäude, deren christlicher Privatbesitz feststeht und deren Einrichtung interessiert. Am reichsten an solchen Bauwerken ist Zentralsyrien, wo de Vogüé ganze Städte

[1] Ebenso lohnend wie dringend erscheint mir ferner eine systematische Aufnahme der ungezählten Felshöhlen koptischer Einsiedler, die den ganzen ägyptischen Nillauf entlang im »nubischen Sandstein« der Felsabhänge angetroffen werden. Daß hier noch unerforschter Boden winkt, habe ich im Gebiet des Gebet Tuna feststellen können. Ja, selbst die koptischen Inschriften und Bildreste der Kammern in den Steilwänden des Mokattam, also in unmittelbarster Umgebung Kairos, sind kaum bekannt!

[2] Vgl. Th. Wiegand, Milet Bd III 1 des Latmos, Berlin 1913.



Abb. 110. **Altchristliche Profanarchitektur in Zentralsyrien.**
1–2. Einzelhäuser zu Chaqqa u. Douma. 3. Gebäudegruppe am Djebel Riha. 4. u. 5. Häuser zu Refadi (5: Haus des Aurumis, datiert v. 15. Aug. 510). 6. Atrium u. Impluvium eines Hauses zu Kokanaya. 7. Souterrainküche eines Hauses zu Mudjeleia.

des fünften und sechsten Jahrhunderts, in den Architekturteilen gut erhalten, feststellen konnte. Der Grundplan eines urchristlich syrischen Hauses, wie wir es beispielsweise Abb. 110, 1 bzw. Abb. 111 sehen, war überaus einfach und wesentlich vom römischen und ägyptischen Privatbau verschieden. Der Eingang a führte direkt in den Hauptraum b, der durch Verbindungstüren c mit den Schlafstellen d usw., die zum Teil im Obergeschoß lagen, kommunizierte. Die Treppe zum Stockwerk war regelmäßig von außen angelegt e, eine innere Treppe führte in den Keller f.

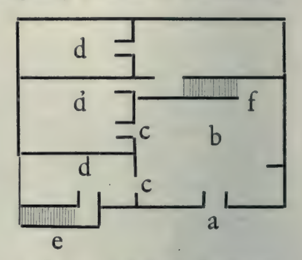


Abb. 111. Syrisches Wohnhaus.

Als Christenwohnung waren viele dieser syrischen Bauten schon äußerlich durch Anbringung von Symbolen kenntlich. Es kommen vor an den Außenwänden das Lamm mit einem kleinen Kreuzchen über dem Schwanzende (Dêr Sambil), zahlreiche Kreuze und Monogramme, oft in Verbindung von Traubenornamentik, gekerbtem Brot, der, für die altchristliche Epigraphik wichtige Sigle XMΓ (vgl. HAE 72), auch einmal Οὐριήλ, Γαβριήλ. Wie seine Gräber, so schmückte der Syrer auch das Wohnhaus mit Inschriften christlichen Inhalts, die sich als wahre Haussegen präsentieren. Man liest bei de Vogüé passim: Κύριος φυλάξῃ τὴν ἴσοδόν σου καὶ τὴν ἔξοδον ἀπὸ τοῦ νῦν καὶ ἕως αἰώνων. Ἀμήν. (Ps. 120, 8), ferner Κύριε βοήθει τῷ οἴκῳ τούτῳ καὶ τοῖς οἰκοῦσιν ἐν αὐτῷ. Ἀμήν. oder Εἰ θεός ὑπὲρ ἡμῶν, τίς ὁ καθ' ἡμῶν; δόξα αὐτῷ πάντοτε, endlich die schöne Aufschrift, zu welcher Ps. 4, 8 zu vergleichen ist: Ἔδωκάς μοι εὐφροσύνην εἰς τὴν καρδίαν μου. Ἀπὸ καρποῦ σίτου καὶ οἴνου καὶ ἐλαίου ἐνεπλήσθημεν ἐν εἰρήνῃ »Du gabst mir Freude ins Herz. Weizen, Wein und Ölbaum wurden mir in Frieden bereichert!«

Zu Dschâsim im Hauran fand sich die schöne, dem liturgischen Formular entnommene Aufschrift: Κ(ύρι)ε Ἰ(ησο)ῦ Χ(ριστ)έ ἐλέησον πᾶσαν τὴν γενεὰν τῶν Γεροντίου ἀμήν. Κ(ύρι)ε φύλαξον.[1]

Dazu kommen die Werkinschriften der Architekten (τεχνίτης, μηχανικός) und ihrer Unternehmer (οἰκοδόμος, structor, aedificator).[2] Zu Kokanaya liest man: † θεοῦ καὶ Χριστοῦ δύναμις ἀνήγιρεν μηνὸς λώου α' θου' ἔτους. Δόμνος τεχνίτης »Gottes und Christi Kraft erbaute es am 1. lous 479 (1. Aug. 431). Domnos, Architekt«; ein Haus zu Der Seta sagt Εἷς θεὸς ὁ βοηθῶν πᾶσιν. ἔτους ξυ' μηνὸς Ἀρτεμισίου »Ein Gott hilft allen; anno 460 im Monat Artemisius« (Mai 412) usf.

Zahlreiche Belege HAE Abschnitt XI.

---

[1] Archäol.-epigr. Mitt. aus Österreich 1884 VIII, 181.

[2] Vgl. die Liste syrischer Architekten im Anhang des Werkes von H. C. Butler, Architecture and other arts, New York 1904.

Nur wenige von den römischen Privatbauten, deren Reste zufällig oder infolge glücklicher Berechnung identifiziert werden konnten, knüpfen direkt an christliche Erinnerungen an, wie das bei dem 1899—1900 durch Kard. Rampolla freigelegten Besitz der Cäcilier unter der Titelkirche der hl. Cäcilia der Fall ist.[1] Wichtiger als dieses Haus der hl. Cäcilia mit seinem heidnischen

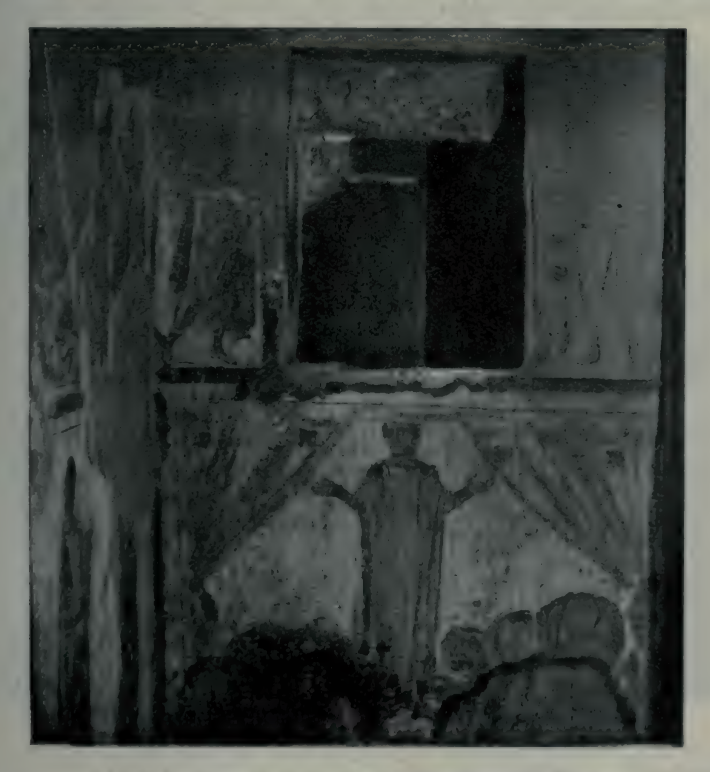


Abb. 112. Kammer im Hause der cölimontanischen Märtyrer.

Inventar erscheint vermöge seines Umfanges und der Ausstattung das Palais des Senators Pammachius, Sohnes des Byzantius, welcher auf dem Coelius den Märtyrern Johannes und Paulus, die vielleicht schon vor Julian den Tod erlitten hatten, eine Basilika errichtete. Die Grundlage der Kirche bildete jenes Besitztum des christlichen Senators, und Pater Germano, dem es 1887 gelang, in die unterirdischen Räume von der Basilika aus vorzudringen, verdanken wir die Freilegung. Der gelehrte Passionist, der so auf dem Terrain seines Klosters einen wahren Schatz erschloß, erkannte

[1] Fundberichte im NB 1899 und 1900.

bald, daß er es mit einem Gebäudekomplex (insula) des dritten und vierten Jahrhunderts zu tun habe, von dem eine Frontwand mit sechs Bogentüren bis zum dritten alten Stockwerk noch heute von der Straße aus sichtbar ist. Sie führten in ebenso viele Korridore (fauces) und diese in oblonge Gemächer mit Tonnengewölben. Die gesamte Wohnung war mit Fresken geziert. Nach dem römischen Martyrologium hätten die beiden Heiligen



Abb 113. **Klärbecken einer Weinkelterei der Menasstadt.**

in ihrem eigenen Hause den Tod durch Enthauptung gefunden und sind dortselbst von Benedicta, Crispinus und Crispinian auch beigesetzt worden. Einen Beweis für die Treue der römischen Tradition erblickte P. Germano in der Tatsache, daß genau unter einem Stein, der in der Oberkirche die Legende trägt: Locus Martyrii | SS. Johannis et Pauli | in aedibus propriis eine Kammer mit dem Freskobilde des Todes der Heiligen ans Licht kam. Die von den Passionisten unterdessen ausgegrabenen und zugänglich gemachten unterirdischen Bauteile stammen allerdings aus verschiedenen Epochen. Man unterscheidet neben den nach paganer und altchristlicher Manier ausgemalten Teilen ein Oratorium des vierten bis fünften und ein ebensolches des neunten bis zehnten

Jahrhunderts. Die einzelnen Partien des palastähnlichen Baues sind zu wenig gesichert, als daß man es wagen könnte, auf Grund der Ausgrabungsergebnisse den Gesamtplan des Hauses zu rekonstruieren.[1] Peristyl und Prothyron sind nicht mehr genau festzustellen, scheinen aber nicht vom allgemein üblichen römischen Schema abgewichen zu sein. Manches ist überdies unklar in der Anordnung, so die für das cavaedium und intimere Familienräume in Anspruch genommenen Teile, die seltsamerweise vor dem tablinum liegen. An das reich geschmückte tablinum reihen sich, gut erhalten, die Privaträume und Gastzimmer des Hauses in fünf Fluchten. Spuren einer großen Steintreppe und von Holztreppen wurden festgestellt. 1898 wurde ferner die Badeanlage mit einer apsidalen Zelle freigelegt, und eine Reihe von Kellerräumen mit vielen Amphoren und anderem Inventar vervollständigte die Funde, die keineswegs abgeschlossen sind, wie der gelegentlich der Grabungen von 1909 erfolgte Nachweis eines Nymphaeums mit mythologischen Gemälderesten zeigt.[2]

Fast übermenschlich erscheint die Tätigkeit eines Konstantin oder Justinian auf dem Gebiete kirchlicher Architektur. Dabei dürfen wir nicht vergessen, daß diese Kaiser eine womöglich noch gesteigerte Tätigkeit auf dem Felde profaner Baukunst entfalteten, und zwar beide fast in allen Teilen ihres Riesenreiches ohne Unterbrechung. Dynastische und fortifikatorische Zwecke wurden dabei verfolgt, Paläste, Regierungsbauten, Aquädukte, Stadtmauern und ganze Festungsanlagen sprossen allenthalben aus der Erde. Wuchtige Ruinen erzählen noch heute davon, namentlich aus den Zeiten des kriegslustigen Justinian, des Erbauers des erweiterteten afrikanischen Limes, von Antiochiens noch vor wenigen Jahrzehnten erhaltenen Stadtzinnen, der Mauern Thebessas, der Seepalastfront von Stambul (»Palast des Hormidas«), des gewaltigen Kasr ibu Wardan in Nordsyrien.[3]

Offizielle Bauinschriften HAE 419 ff. und passim.

---

[1] Plan in dem zusammenfassenden Werke von P. Germano di S. Stanislao, La casa celimontana, Roma 1894, sowie bei Lanciani, The ruins and excavations of ancient Rome, London 1897 und im American Journal of Archeology 1890 pl. XVI. Dazu cf. P. Allard, La maison des martyrs (in: Etudes d'histoire et d'archéologie), Paris 1899.

[2] NB 1909, 144 ff.

[3] Über die Kaiserpaläste in Byzanz vgl. Wiegand im Archäol. Anzeiger 1914, 100 ff., die nordafrik. Bauten Gsell, Les monuments ant. de l'Algérie etc. II für Syrien H. C. Butler, Publ. of the Princeton-Univ. arch. Exped. to Syria, Div. II Sect. B I 27 ff.



Wasserspeier aus der Menasstadt.

Drittes Buch.

Malerei und Symbolik.



Abb. 114. **Totengebet in Bildform.**
(Von einem Kuppelfresko der Großen Oase in der libyschen Wüste.)

Einführender Abschnitt.

Quellen und Ströme der altchristlichen Kunst. Allgemeines.

Neben den im § 23 verzeichneten grundlegenden Arbeiten J. Strzygowskis und den in OC, RQS, BZ und anderwärts zerstreuten Untersuchungen A. Baumstarks kommen in Betracht: D. Ainalow, Die hellenistischen Grundlagen der byzantinischen Kunst, St. Petersburg 1910 — L. v. Sybel, Die christliche Antike, Marburg 1906 u. 1909. — O. Wulff, Ein Gang durch die Geschichte der altchristlichen Kunst mit ihren neuen Pfadfindern, Repert. für Kunstwissenschaft 1911 u. 1912 sowie Altchr. u. byz. Kunst 1 ff.

Un art ne s'improvise pas.
Désiré Raoul-Rochette.

Vor Eintritt in die Betrachtung der einzelnen ikonographischen Denkmälergruppen soll in großen Zügen der Entwicklungsgang der altchristlichen Kunst skizziert werden. Ein solches Zusammenfassen der Hauptgesichtspunkte ist notwendig, weil sich die überlieferten Grundlagen unter dem Drucke der neuesten Forschungen völlig verschoben haben, indem sich der großen Überlieferung Roms die nicht minder wichtige, ja, wenn wir alle Gebiete altchristlicher Kunstbetätigung im Auge haben, an Zahl und Reichtum der Typen bedeutendere Denkmälerwelt des Orients, der Heimat des Christentums, immer entscheidender gegenüberstellt.

§ 96. Der orientalische Ursprung. Die Urheimat christlicher Kunstübung liegt im Ursprungslande des Christentums, auf palästinensisch-syrischem Boden. Die altchristliche Kunst, zunächst von rein symbolischem Charakter, basiert auf der jüdischen; ihre semitischen Elemente mischen sich mit griechischen unter lokaler Einwirkung und im Banne des antiken Synkretismus. Technik und Ausdrucksmittel sind die der Antike, im weitesten Sinne des Wortes.

Hatte das Abendland an der Entstehung der christlichen Kunst keinen schöpferischen Anteil, so um so mehr die einflußreichste der drei großen hellenistischen Metropolen des Ostens, Alexandrien. Alexandrien verleiht ihr das erste feste Gepräge und schuf den ersten, nicht mehr rein jüdischen Typenkanon. Freilich verrät sich, ganz wie in der urchristlichen Liturgie und im ältesten Gebetswesen, auf lange hinaus noch die jüdische Grund-

lage. Das zeigt das auffallende Vorherrschen alttestamentlicher Szenen wie in Roms Grüften so im Orient, wo im sepulkralen Cyklus der »großen Oase«, unberührt von der bodenständigen Kunst des Hinterlandes, die alexandrinischen Urtypen in jüngerer Zeit und in der primitiven Technik der Oasiten fortleben.

Neben Alexandrien haben im Osten auf die Gestaltung und Fortentwicklung christlicher Urkunst seine beiden Rivalen Einfluß ausgeübt, die großen hellenistischen Zentren Kleinasiens, Ephesos und Antiochien. Auch hier konnte es sich zunächst nur um rein hellenistische Kunst mit orientalischem Einschlag handeln. Letzteren vermittelte das Hinterland Antiochiens wiederum nachhaltiger als dasjenige von Ephesos, von wo griechischer Geist weit hinein nach Kappadozien gedrungen war und erst an den Grenzen des orientalischen Armenien haltmachte. Bei Antiochien lagen die Verhältnisse anders; ihm tritt bestimmend die Kapitale des nördlichen Mesopotamien zur Seite, die orientalische Fürstenstadt Edessa in der Landschaft Oshroene, welche seit Anfang des dritten Jahrhunderts das erste offiziell christliche Staatswesen der Welt repräsentierte. Mindestens seit dem dritten Jahrhundert ist also Alexandrien nicht mehr der ausschlaggebende Teil, und Antiochien-Ephesos begnügen sich nicht mehr in der passiven Rolle des Empfängers, sondern schaffen mit.

§ 97. Roms christliche Kunst vom Orient bestimmt. Die Gewohnheit, die Monumentenwelt Roms als geschlossenes Ganze zu betrachten, unter dem Namen einer »römischen Reichskunst« zusammenzufassen und im Anschluß daran eine Einheitlichkeit der römischen Katakombenkunst zu konstruieren, ist hinfällig geworden mit der fortschreitenden Erschließung des orientalischen Materials und mit dem zum größten Gewinn der Kunstwissenschaft in den Vordergrund getretenen Studium der kunstgeographischen Ursprungsfragen. Diese hat mit der Überschätzung des Westens, der Überwertung alles Römischen auf Kosten des Hellenistischen und Asiatisch-Orientalischen gründlich aufgeräumt. Dabei war die konservative, zum Teil freilich nur rein gefühlsmäßige Zurückhaltung der alten Schule der Entwicklung direkt förderlich. Sie sah die Herrin des Erdkreises um ihren Ruhmestitel als künstlerische Vormacht bedroht und zwang ihren Berufensten nochmals die besten Waffen aus ihrem reichen, alten Arsenal in die Hände. Ihre Ausrüstung war freilich einseitig, kaum einer ihrer Vertreter verfügte über autoptische Kenntnis der östlichen Denkmälerwelt. Auch vergriff man sich gelegentlich in den Abwehrmitteln, witterte politische Gefährdung oder gar die Häresie einer kunsthistorischen Los-von-Rom-Bewegung. Man unterschätzte die welthistorische Rolle Roms als Mittlerin ebensosehr wie die Bedeutung der Heimat des Erlösers und der Stammlande des Christentums überhaupt.

Roms Kunst der frühen Kaiserzeit war eben durchaus rezeptiv und im ganzen und großen Kopistenkunst.

»Die Römer selbst,« schreibt der Nestor der Kunstgeschichte, Karl Woermann, in seiner »Geschichte der Kunst«, Leipzig 1915, I 444 »haben ihre Abhängigkeit von den Griechen in den schreibenden wie in den bildenden Künsten jederzeit in solchem Maße zugegeben, daß die Versuche, ihnen selbst oder den Etruskern einen bahnbrechenden Anteil an der künstlerischen Entwicklung des späten Altertums zuzusprechen, von vornherein Zweifeln begegnen müssen«. Er stimmt mit Helbing u. a. darin überein, daß die Malereien der republikanischen Periode inhaltlich wie formell, ja selbst nach der Art ihrer Pinselführung hellenistischen Ursprungs sind. Im Osten sind nicht nur die Vorbilder der römischen Odysseelandschaften zu suchen, sondern auch der vielen Wandgemälde der verschütteten Vesuvstädte (I 384 f.). Mit Wickhoff, Mau u. a. führt er auch den dritten pompejanischen Stil auf den Osten zurück, näherhin auf Ägypten, den vierten auf Syrien-Kleinasien (470, 493). Die römische Reichskunst, die er mit Wickhoff bejahen möchte, ist ihm klar »orientiert«, »nicht in und für Rom erfunden«. In ihren Bauten eifert sie dem hellenistischen Osten nach, in der Gewölbeführung bringt sie es nur zu schüchternem Versuch gegenüber den Architekten des Morgenlandes.

Auch seine ersten christlichen Denkmäler zeigen orientalische, vorzugsweise hellenistische Beeinflussung. Wie das pagane Rom seine statuarische Plastik und seine Bautypen, Basilika, Zentralbau und Kuppelbau, dem hellenistischen Orient und fremden Meistern dankt, so auch das christliche die gesamte Grundlage, und zwar, was die ausschmückenden Künste anbelangt, überdies einen wesentlichen Teil seines Typenschatzes. Ja »wir werden uns darein finden müssen, die älteren römischen Katakombenmalereien als eine Kunst zweiter Hand, als ein trübes Abbild der schöpferischen alexandrinischen Kunstblüte der ersten Jahrhunderte anzusehen. Noch mancher Bildtypus, der in Rom verhältnismäßig spät auftaucht, mag ihr zuzurechnen sein. . . . Den großen Zuwachs an neuem Bildstoff in der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts hingegen dürfen wir mit gleichem Recht weder einer lokalen römischen Entwicklung der sepulkralen Malerei zuschreiben . . . noch unbesehen zugunsten Alexandriens buchen«.[1] Um diese Zeit machte sich in Rom ein zweiter, starker Kunststrom geltend, die hellenistische Kunst Vorderasiens.

Das auffallende Wachstum des Bilderkanons läßt sich nicht lediglich aus einer fortschreitenden Entwicklung und einem freieren Vermögen christlicher Werkstätten erklären. Der Zuwachs, namentlich an alttestamentlichen Sujets, verweist vielmehr auf judenchristliche Elemente, und da liegt, will man nicht einen entscheidenden Einfluß der Judengemeinde Roms selbst annehmen, wiederum der Gedanke an östliche Kunst und Musterbücher nahe. Auf der Suche nach Vermehrung des in der sepulkralen Kunst Roms vorherrschenden Materials, das die Soteria und die Jenseitshoffnungen illustrierte, gab es nur den direkten oder indirekten

[1] Wulff, Ein Gang usw. 303.

Weg nach Osten, und nichts ist wahrscheinlicher, als daß Antiochien mit seinem syrischen Hinterland hier die Führung übernahm, daß hier die Redaktion des erweiterten Typenschatzes sich zunächst vollzog.[1] Die Abhängigkeit der jüngeren Katakombenkunst von vorderasiatischen Einflüssen wird aber auch zur Gewißheit, wenn man die auf Grund der Forschungen von Ainalow, Strzygowski und Wulff klarergestellte Rolle der östlichen Plastik betrachtet.

Die kleinasiatische Führung tritt besonders in der Sarkophagkunst klar zutage, während sich von Palästina aus ein starker Einfluß auf die Ausgestaltung der Bildtypen, vor allem für die monumentale Malerei und das Mosaik in der konstantinischen Zeit geltend macht. Den Verlauf dieser Ströme vom hellenistischen Orient aus über Rom in das übrige Abendland bis in seine letzten Verzweigungen zu verfolgen ist eine der dankbarsten Aufgaben heutiger Kunstforschung. Es darf nicht als Schaden angesehen werden, wenn dabei der liebgewordene Gedanke an eine spezifisch römisch-christliche, auf rein antiker Grundlage aufgebaute Reichskunst hinfällig wird. Roms künstlerische Bedeutung, das kann nicht genug betont werden, beruht auf seiner Anziehungskraft und Aufnahmefähigkeit sowohl in den Zeiten höchsten Glanzes wie in denjenigen allgemeinen künstlerischen Niedergangs. Daß Westrom auch nach dem Kirchenfrieden, wo die Prämissen gewiß günstig waren, nicht genug schöpferische Kraft besitzt, eine eigene, römisch-christliche Kunst anzubahnen, lag am Aufkommen seiner großen Rivalin im Osten. Der Strom ergoß sich nun über verschiedene abendländische Zentren, und neben Ostrom und Altrom waren es Ravenna, Mailand, Massilia, die ihren Anteil an künstlerischer Befruchtung leisteten. Ein neuer Geist erobert sich gleichzeitig die spätantike Welt, und vor der immer stärkeren Einwirkung des Orients, insbesondere Vorderasiens, weichen Hellenismus und das, was man als Romanismus zu bezeichnen pflegt, Schritt für Schritt zurück.

§ 98. Byzanz. Auch Konstantinopel entwickelt sich zunächst als ein rein aufnehmendes Kunstzentrum. Es hat, von Haus aus ohne jedes lokale Kolorit, geographisch wie künstlerisch der hellenistischen Küstenzone angehört. Es »empfängt« von Ephesos, Antiochien, Alexandrien. Das Wunderwerk seiner Sophienkirche verdankt es östlichen Architekten, den Meistern von Tralles und Milet; sein Goldtor ist mehr parthisch als antik. Und wenn man zugeben kann, daß Konstantin in seiner Hauptstadt den Grund zu einer gewissen bodenständigen Hofkunst legte, so war doch der Oststrom zu stark, um hier eine maßgebende Ent-

[1] cf. O. Wulff a. a. O. II Die Fortbildung der altchristlichen Kunst im syrisch-palästinensischen und in den übrigen Kunstkreisen des Ostens.

wicklung aufkommen zu lassen. Die eklektische Großkunst seiner glänzendsten Epoche, der justinianischen und ihrer Folgezeit, ist und bleibt im wesentlichen vorderasiatische Kunst, empfing vom kleinasiatischen Hinterlande ebenso starke Anregungen, wie sie dem Südostkreis des Mittelmeergebietes, vor allem Syrien verpflichtet war. Jedenfalls existiert noch im sechsten und siebenten Jahrhundert kaum das, was wir als »byzantinisch« bezeichnen und wofür der Terminus »orientalisch« treffender wäre. Denn bei allem Byzantinischen handelt es sich nicht um erstarrte Formen des Hellenismus, sondern um eine vielfach differenzierte, wesenhaft orientalische Kunst. Ihre Hauptströme quellen einerseits von Zentralasien und Persien herüber und anderseits in bereits christlicher Fassung aus Armenien und Mesopotamien. Um die Zusammenhänge zu würdigen, erinnere man sich daran, daß das Zweistromland einmal das älteste christliche Staatswesen besaß und das neben Ägypten bedeutendste monastische Zentrum der altchristlichen Welt, daß ferner an die Kirche des Sassanidenreiches mit der Hauptstadt Seleukeia-Ktesiphon als Ausgangspunkt jene großartige Missionstätigkeit der Nestorianer anknüpfte, die bis nach Indien hinüberreichte. Wie von Mesopotamien, näherhin von Edessa aus, wahrscheinlich über Jerusalem, die ältesten »byzantinischen« Bildtypen nach Byzanz kamen, so fanden von ebendaher über Massilia, das zuvor schon der hellenistischen Kunst des Orients Eingang ins Abendland verschafft hatte, die echt orientalischen Elemente der ersten Klosterkunst und der »romanische« Stil ihren Weg nach dem Norden. Im Grunde genommen wurzeln also drei große Kunststile im gleichen vom hellenistischen Orient bereiteten Keimboden, der byzantinische, der romanische und der islamitische.

Schon S. 47 f. wurde die Bedeutung der »byzantinischen Frage« für die altchristliche Kunstforschung gestreift. Man erinnere sich, daß dies Problem die fast tausendjährige Kulturarbeit eines unübersehbaren Gebiets umspannt, von Nordafrika und Vorderasien bis weithinein nach Ost- und Südeuropa; daß die byzantinische Kunst den Untergang des byzantinischen Reichs lange überdauerte. Was ist sie überhaupt ihrem Wesen nach und in ihren entscheidenden Richtlinien? Th. Schmidt hat es in den russischen Wiestnik Jewropy 1912 unternommen, hierauf zu antworten. Man muß dem Gedankengang eines so befähigten Beurteilers folgen, um zu sehen, wie die Dinge zu einer Kunstepoche liegen, mit deren Einsetzen die Aufgabe unseres Handbuches abschließt. Dabei bleibt zu erwägen, daß noch die ersten Unterlagen mangeln, die Sammlung und Vorlage des Materials. Serbien, Rumänien, die Bukowina, ein Teil von Rußland lassen im Stich. Selbst Konstantinopel ist nur teilweise erforscht, und wo die Architektur nicht versagt, fehlen Belege der monumentalen

Malerei.[1] Perspektivische Fehler sind also unvermeidlich, wo das Material so lückenhaft ist. Die enorme Zahl publizierter Denkmäler haftet am Handwerksmäßigen, und es wäre ebenso verfehlt, meint Schmidt, auf Grund all der mittelmäßigen Miniaturen, Emails, Reliefs usw. sowie einiger glanzvoller Mosaiken die Geschichte der byzantinischen Kunst aufzubauen wie etwa die antike auf Grund der Vasenmalerei.

Sieht man von der Entstehungszeit völlig ab, so rückt die Frage »Byzanz oder Orient?« in den Vordergrund. Die Mosaiken der Kachrijemoschee, die Fresken von Mistra, slawische Kirchenbilder haben so viel Gemeinsames mit altchristlich-orientalischer Kunst, daß ihre Beziehungen zu Byzanz sich kaum erklären lassen.

Zur weiteren Frage »Byzanz oder Abendland?« verleiteten dann Verwandtschaften mit der Renaissance. Ist die Renaissance Nachfolgerin von Byzanz!? Schmidt möchte diese Frage bejahen. Der Wechsel von Orientalisierung und Hellenisierung liefert ihm den Schlüssel zum Verständnis der Entwicklung. Andere, wie Brehier, der ihm entgegentritt,[2] verweisen auf einen anderen einschneidenden Wechsel, nämlich die Ablösung der aristokratischen Richtung durch eine mönchische und volkstümliche, die im orientalischen Hinterland wurzelt.[3]

---

§ 99. Einfluß der Antike. Das Bestreben, dem Urchristentum im Anschluß an das Judentum bilderfeindliche Tendenzen zur Last zu legen, haben die Denkmäler selbst längst widerlegt. Zeugnisse, welche man gewöhnlich für den »Kunsthaß« der ersten christlichen Epoche anführt, sind entweder montanistisch (Tertullian) oder arianisch (Eusebius) gefärbte Äußerungen übereifriger Autoren, zuweilen nur Einwände gegen bestimmte Darstellungen, z. B. Christi (Asterius) oder gegen Überladung und allzu große Prachtentfaltung (Nilus). Auch jener berühmt gewordene Kanon 36 der Synode von Elvira[4] (306) stellt, abgesehen von seiner provinziellen Bedeutung, nur eine sehr kluge Bestimmung der Arkandisziplin dar. Er verbietet, um Reibungen mit dem weltlichen Gesetze zu vermeiden, Bilderschmuck im Sakralbau, der sonst positiv gekennzeichnet laut dem ersten diokletianischen Edikt der Zerstörung verfiel. Den Beweis seiner Bedeutungslosigkeit für

[1] Von den drei wichtigsten Zyklen sind nur die Bilder der Kachrije-Djami gut veröffentlicht, diejenigen der Fethie-Djami nur zum Teil sichtbar und die der Hagia Sophia übertüncht und nur in den ungenügenden Wiedergaben Salzenbergs bekannt.

[2] Journal des savants 1914, 26—37 u. 105—114.

[3] Mag eine feste Entscheidung noch verfrüht erscheinen, so beansprucht doch das kunstpsychoanalytische Verfahren Interesse, das Sch. anwendet. Vgl. OC. 1915, 134—139.

[4] Placuit picturas in ecclesia esse non debere, ne quod colitur et adoratur in parietibus depingatur.

die Gesamtkirche, wenn man diesen Kanon mit einigen früheren protestantischen Auslegern als Kunstverbot erklären will, liefern also die Denkmäler selbst. Es sind Ausnahmen, wenn eine bestimmte nationale Richtung Statuen und anderes Bildwerk geradezu ausschloß, wie das für Armenien zu gelten scheint, wo erst wieder die Griechen im 5. Jahrhundert Bilder einführten. Der Kampf gegen das Götzenbild läßt es ferner verstehen, wenn Eiferer alle bildlichen Darstellungen aus dem Kultraum verbannt wissen wollten, wie das im 4. Jahrh. für Palästina-Syrien die Gestalt des Epiphanius bezeugt.[1] Tatsächlich hat man im Orient wie im Okzident, der allgemeinen Sitte folgend, es sich nicht nehmen lassen, vorab die gesetzlich geschützten Grabräume kunstvoll zu dekorieren, zunächst noch völlig an die Antike anlehnend, später selbständig und alles Heidnische nach Möglichkeit ausscheidend. Wo der Künstler oder Handwerker vielleicht aus Gründen der Arkandisziplin, wahrscheinlich aber öfter ganz unbewußt und im Banne seiner Zeit stehend, dem antiken Formular nachfolgte, da handelte es sich entweder um allgemeine, ihres mythologischen Gehalts längst entkleidete Darstellungen, Bilder von Putten, Eroten, den Musen, Amor und Psyche oder um Füllfiguren von der Art der Lyraspielerin auf Sarkophagreliefs. Dazu kam die Umdeutung paganer Bildtypen ins Christliche (Orpheus = Christus, Niken = Engel), die ganz naturgemäße Verwendung antiker Kunsttypen zur äußeren Wiedergabe entsprechender christlicher Sujets (Gotthirte, Madonnenbild) und endlich die Übernahme antiker Details und Attribute (Zauberstab des Thaumaturgen).

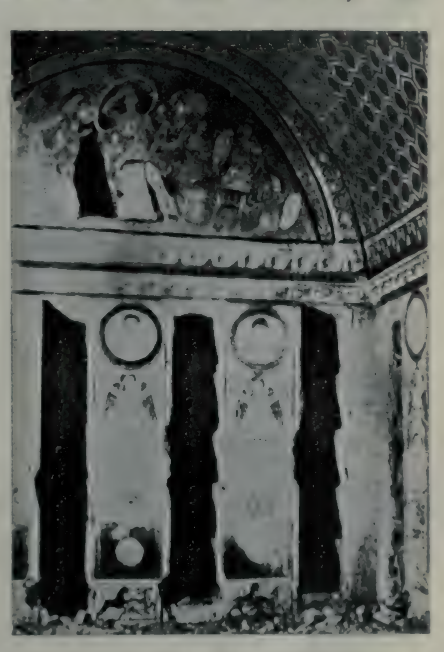


Abb. 115.
Semitische Katakombenkammer zu Palmyra.

Kann die von Wulff und v. Sybel angeregte Fragestellung »altchristliche Kunst oder christliche Antike?« bei der Untersuchung

[1] K. Holl, Die Schriften des Epiphanius gegen die Bilderverehrung. Sitzungsb. der preuß. Akad., phil.-hist. Kl., Berlin 1916.

des Werdeganges altchristlicher Kunst niemals zum Ziele führen, so deutet sie doch reizvolle Zusammenhänge an. Nicht jedes urchristliche Land bietet zudem die gleichen oder auch nur verwandte Voraussetzungen. Man denke nur an Armenien, die Osrhoene und die östlichsten Missionsländer der Frühzeit.



Abb 116. **Stuckplastische Decke eines verschollenen Cubiculum der Via Latina (2. Jahrh.).**

Wir werden im Laufe der Darstellung weiterhin sehen, daß neben der Antike noch ein anderer höchst wichtiger Faktor die altchristliche Kunst von vornherein beeinflußte, nämlich die bislang kaum gewürdigte Kunst des Judentums. Nur weniges liegt freilich einstweilen klar zutage, aber selbst dieses Wenige, wie die Cömeterialfresken der »großen Oase«, zeigt deutlich, daß auch in dieser Hinsicht die Erschließung des Orients immer neue Überraschungen verspricht.

Die Technik blieb ohnehin die allgemein übliche, es lag vorab nicht in der Macht der neuen Religion, andere künst-

lerische Hilfsmittel zu schaffen als die, welche gerade das betreffende Land bot.

Nur ausgeprägter Kunstsinn läßt es ferner verstehen, wenn die junge, allmählich in den Besitz von Gewalt und Majorität gelangte Macht so schonend mit den Denkmälern des Heidentums

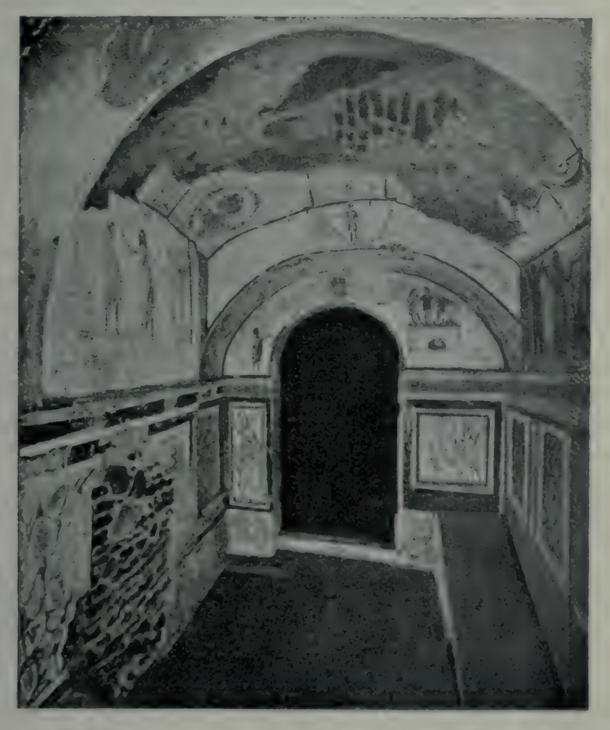


Abb. 117. **Eingangspartie der Capella greca** (Anfang des 2. Jahrh.).
Über der Tür: ornamentaler Lockenkopf; links davon eine nach den drei Jünglingen im Feuerpfan (rechts) weisende (Füll-?) Figur. Über dem a relievo stuckornamentierten Bogen das Quellwunder. Seitenwände, links: Überfall Susannas; rechts: Susanna und Daniel.

umging, daß es verhältnismäßig selten zu vandalischer Zerstörung derselben kam. Man begnügte sich, die Götterstatuen von den Kultstätten auf die öffentlichen Fora zu weisen, die Tempel aber nach Bedürfnis dem neuen Kult zu weihen. So wurde das Christentum zum Konservator monumentaler Kulturdenkmäler, wie es im Mittelalter derjenige fast der gesamten paganen Literatur geworden ist.

§ 100. Eschatologischer Charakter der ältesten Bildtypen. Eine Prinzipienfrage von großer Bedeutung ist die: wie sind die konstitutiven Typen in ihrer Gesamtheit zu

beurteilen? Die einen erklären mit de Rossi die Bildwerke aus der Atmosphäre ihrer Zeit und schreiben ihnen zum Teil didaktische Absicht zu, andere, z. B. Viktor Schultze, sprechen vom absolut sepulkralen Charakter der alten Kunst, Le Blant hebt den Einfluß der Liturgie hervor und fand damit vielen Anklang. Achelis möchte in einer Reihe von prinzipiellen Ausführungen über »altchristliche Kunst«[1] dem Gedanken der leiblichen Auferstehungshoffnung zentrale Bedeutung beimessen, was v. Sybel unter Betonung der Hoffnung jenseitigen Heiles für die Seele abweist, erklärt ferner,[2] so manches sepulkrale Bild aus dem Gedanken der Sündenvergebung, Karl Michel dagegen greift den Le Blantschen Gedankengang erfolgreich auf. Nach ihm liegen im Gebete die Wurzeln der ersten Kunstbetätigung. Diese urchristlichen, großenteils auf jüdischer Grundlage entworfenen Gebete »haben sämtlich die Eigentümlichkeit, daß sie eine größere oder kleinere Reihe biblischer Paradigmen enthalten, die in gewisser Aufeinanderfolge wie Perlen an einer Schnur sich darbieten. Sosehr sie auch sonst im einzelnen untereinander verschieden sind, so ist es doch, allgemein gefaßt, die Bitte um Befreiung und Erlösung, die durch alle hindurchklingt. Da nun aber auch die Bildwerke denselben Gedanken veranschaulichen wollen, so wird man in diesem den gemeinsamen Generalnenner sehen dürfen, dessen Ursprung selbst wieder in den soteriologisch gerichteten Interessen jener Zeitepoche begründet ist, und gewisse beim Volke beliebte Gebetsformeln dürften das die Auswahl unter den verschiedenen biblischen Szenen in besonderer Weise bedingende Mittelglied zwischen Volksstimmung und Volkskunst gewesen sein. Wenn auch durch diese Gebete nicht der ganze altchristliche Bilderkreis, wie er zuerst in der Katakombenmalerei und in erweiterter Gestalt auch auf Sarkophagen, Mosaiken und den Werken der Kleinkunst zum Ausdruck kommt, die Erklärung seiner Entstehung findet, so ist doch dadurch die Möglichkeit geschaffen, einen wichtigen Grund für die Auswahl der meisten biblischen Szenen zu erkennen. Sowenig darum von vornherein andersartige Einflüsse auszuschließen sind, so wenig wird man leugnen können, daß die Übereinstimmung zwischen den am häufigsten dargestellten Szenen und den ebenfalls am zahlreichsten in den Gebeten erwähnten Typen zu stark ist, um zufällig sein zu können.«[3]

Die Auswahl der dem konstanten Gebet der Kirche entnommenen Szenen war keine willkürliche. Es kam einerseits die exegetische Praxis des christlichen Altertums in Betracht, welche

[1] Zeitschrift f. d. neutest. Wiss. 1911—1914.

[2] Ebenda 1915.

[3] K. Michel, Gebet und Bild in frühchristlicher Zeit (erstes Heft von J. Ficker, Studien über christl. Denkm. N. F.), Leipzig 1902, 2.

Augustinus (in Exod. c. 73) dahin zusammenfaßt: in veteri testamento novum latet, in novo vetus patet, womit dem Judentum der Weg gewiesen war, anderseits aber Rücksicht auf die verfolgte Kirche. Schloß so die Stätte der ersten Kunstentfaltung keineswegs dogmatisch lehrhafte Szenen ohne weiteres aus, so lassen sich doch die älteren Typen nicht anders zusammenfassen als unter eschatologischem Gesichtspunkt. Das bestätigen im wesentlichen auch die Forschungen Wilperts, nach dem (Malereien S. 160) der Zweck der Katakombenbilder keineswegs ein didaktischer ist. Objektiv genommen paränetisch, indem sie des Besuchers Sinne auf die jenseitige Welt richten, erscheinen sie

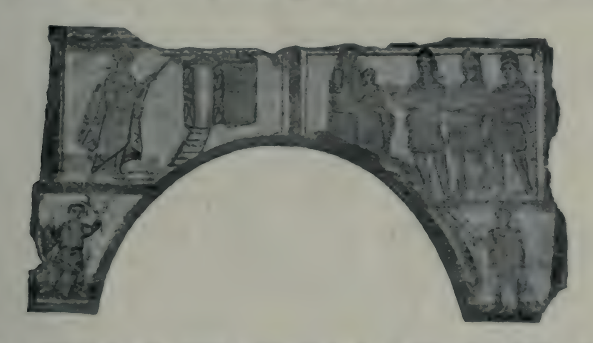


Abb. 118. **Wandfläche über einem Arcosolgrabe in S. Domitilla.** (Außendekoration.) Lazarus' Erweckung. Die Magier. Der Gichtbrüchige. Quellwunder.

subjektiv gewissermaßen ein Credo dessen, der sie malen ließ. Es illustriert mit anderen Worten der sepulkral-symbolische Cyklus — neben reiner Ornamentik oder Bildern aus Leben und Stand einer Person und neben wenigen historischen Motiven — die gehegten Jenseitshoffnungen, betont den unverlierbaren Heilsbesitz in Christo. Hier zeigt sich der elementare Gegensatz zwischen Christentum und Heidentum schärfer als je. Die antike Kunst kennt keinen Gegensatz zwischen Körper und Geist. Vom Kontrast aber zwischen Leib und Seele ist von vornherein die altchristliche Kunst erfüllt, die damit zur Grundlage der gesamten mittelalterlichen Kunst wird.

Erst die auferstandene Kunst des Kirchenfriedens ging zum Entwurf rein dogmatischer und historischer Cyklen über. Damit ergibt sich auch die Einteilung für unseren Überblick, der erstens den sepulkral-symbolischen Cyklus, und die Ikonographie der alten Kunst, zweitens die basilikale Malerei umfassen soll einschließlich der musivischen Kunstübung. Danach bleiben noch die spärlichen Reste privater Hausdekoration sowie die wichtige Buchmalerei zu behandeln, welch letztere am längsten antike Stilistik beibehielt.

Zweiter Abschnitt.

Der sepulkrale Cyklus.

De Rossis RS und Bull. sowie deren Fortsetzung, R. Garrucci, Storia della arte cristiana, Prato 1873. — V. Schultze, Archäologie der altchristl. Kunst, München 1895. — F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I, Freiburg 1896. — M. Laurent, L'art chrétien primitif, Bruxelles 1911. Vor allem Wilpert, MKR. — Für die Schriftquellen: E. Hennecke, Altchr. Malerei und altkirchl. Literatur, Leipzig 1896.

Bei der Betrachtung des sepulkralen Cyklus ist auszugehen von dem an Zahl und Bedeutung überragenden Bilderschatz der römischen Katakomben. Ihn ergänzen eine Reihe von abendländischen und östlichen Katakombenfresken sowie im Orient erhaltene Grabbauten sub divo, vor allem die Bildercyklen der altchristlichen Nekropolis in der »großen Oase« Libyens.

§ 101. Technik der Katakombenbilder. Unsere Kenntnis von der antiken Maltechnik ist verhältnismäßig jungen Datums. Viel Beachtung fanden die Experimente Ernst Bergers, eines verdienten Künstlers, der zur Erforschung der chemischen und physikalischen Grundsätze der alten Maltechnik einen ganz neuen Weg betrat.[1] Er hatte im April 1903 im Münchener Kunstverein neben antiken Werken eine Serie von Malversuchen ausgestellt, gemäß dem Vitruvischen tectorium opus, der pompejanischen Manier und dem fast transparenten stucco lustro. Seine Studien zeigten deutlich, wie wenig wir im Grunde noch über die einschlägigen Fragen unterrichtet sind, wie sehr verschieden die zum Teil ausführlichen Angaben bei Plinius und Vitruv verstanden werden können. Auf Grund seiner praktischen Versuche unterscheidet Berger nach Prüfung aller literarischen Angaben und der Originale drei Hauptverfahren antiker Malart: a) pompejanische Manier, Glättung der getönten Stuckschicht vor dem Bemalen, Aufsetzung der Malerei auf die trockene Fläche, a tempera, b) stucco lustro-Manier: Auftragen der Malerei auf frischen Stuck mit Kalkfarben, worauf Malerei und Schicht auf einmal geglättet werden, c) gemischte Manier, wobei erst der Grund und dann oberflächlich die Malerei zu glätten sind. Es ist sehr schwierig, zu sagen, welche dieser Varianten der Mehrzahl von Katakombenbildern zur Grundlage dienten. Eine genügende chemisch-physikalische Analyse ist uns hier bisher nicht geboten worden. Wilperts grundlegende Arbeit pflichtet im wesentlichen dem bei, was Otto Donner von

[1] E. Berger, Entwicklungsgeschichte der Malerei I u. II: Die Maltechnik des Altertums, München 1904. Vgl. Fr. Gerlich, Die Technik der römisch-pompejanischen Wandmalerei (Neue Jahrb. f. d. klass. Altertum usw.), Leipzig 1908, 127—147.



Abb. 119. Deckenfresko im heidnischen Charakter mit christlichen Einlagen.
Im Vorsaal zum zweiten Stockwerk der Katakombe von S. Gennaro dei Poveri zu Neapel.

Richter über die erhaltenen antiken Wandmalereien und ihre Technik festgestellt hat. Es lag den Cömeterialbildern zweifellos eine nach Berger als Variation von c zu bezeichnende Manier zugrunde. Sie waren also auf stucco lustro aufgetragene wirkliche

Fresken (al fresco). Die Schicht bestand Wilpert zufolge aus meist zwei Lagen von ca. 1 cm Dicke, zuunterst Puzzolano mit Kalk, darüber Marmorbrei mit Kalk. Drei Lagen kommen nur dann in Anwendung, wenn nicht der Fels, sondern eine Mauer zu bewerfen war. Je feiner dieser Bewurf war, desto älter in der Regel die Gemälde. An schwierigen Stellen (flachen Decken) hielten eiserne Nägel die Stuckschicht fest. Ob diese bereits getönt war, wie bei der sog. pompejanischen Manier, ist nicht leicht festzustellen. Konturen, Hilfslinien, Umrisse wurden wie auch sonst mit dem Stilus vorgeritzt oder mit dem Pinsel vorgefahren.[1] Stuckcälaturen in Reliefmanier gehören in den Katakomben zu den Seltenheiten. Proben von Architekturmalerei, wie sie der profanen Kunst geläufig war, wurden bisher nur in der Ampliatuskrypta angetroffen. Dagegen bleibt die Anordnung der Bilder mit schmalen (in neuerer Zeit breiteren) Umrahmungsborten, meist von einer Farbe, ganz die profane. Als Farbmaterie haben wir der paganen Überlieferung gemäß zunächst mineralische Farben anzunehmen: Kreideweiß, heller und dunkler Ocker, Orange mit Minium, Kupferoxydblau. Daneben kommen auch animalische und vegetabilische Produkte in Anwendung, namentlich Purpur und Kohlschwarz.

§ 102. Komposition. Auf dem Boden der antiken Technik fußend, scheint der erste Katakombenkünstler seine zunächst dekorativen Vorlagen heidnischen Musterbüchern entnommen zu haben. So atmen noch die Deckengemälde in zwei Vorsälen von S. Gennaro dei Poveri in Neapel völlig antiken Geist: Panther, Seepferdchen, Steinböcke und Vöglein wechseln mit zarten Blumenmotiven in symmetrischer Anordnung ab. Dasselbe gilt von der ersten Ausschmückung der Domitillakatakombe. An den christlichen Ursprung der Ornamente, Tierstücke, Putten, Köpfe usf. erinnert hier wie dort nur der Umstand, daß alles fehlt, was die sittlich-religiöse Empfindung verletzen könnte. Auch die crypta quadrata der Prätextatkatakombe gehört hierhin. Einen Schritt weiter geht schon das Deckenbild der Vorhalle zum zweiten Stockwerk von S. Gennaro. Man erblickt da in antikisierender Komposition, die sich um eine schwebende Viktoria reich mit Masken, Putten, Tieren gruppiert, einige christliche Bildchen, und es bleibt nur zu bedauern, daß gerade dies Fresko, von dem wir Abb. 119 eine Skizze geben, stark fragmentiert ist. Vorherrschend war bei der Raumbegrenzung und architektonischen Malerei der

---

[1] Originale altchristlicher Malerutensilien, Paletten, Farbenkästen, Pinsel und Stilen sind erst vom vierten Jahrhundert ab, und zwar nur auf ägyptischem Boden erhalten. Zu der im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum befindlichen mit einem enkaustischen Heiligenbild gezierten Palette des Malers Theodor cf. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik 195.

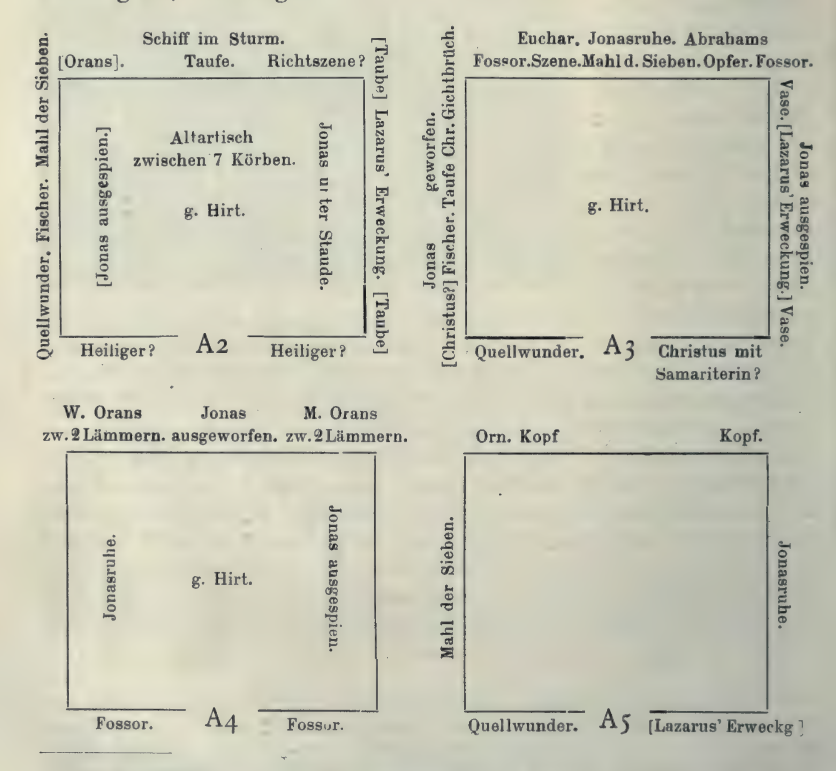
vom Privathaus in die Gruft übertragene illusionistische Stil, etwa dem sog. fünften pompejanischen Stil entsprechend, meist aber in ärmerer Weiterbildung. Wir treffen ihn in den beiden der Antike geläufigen Formen der malerischen Laubgewindendecke und der architektonischen Stuckdecke, im dritten und vierten Jahrhundert gelegentlich mit dem orientalischen Motiv der gemalten Inkrustation verbunden, wie sie unsere Bilder der Capella greca und der Katakombe von Palmyra zeigen (Abb. 117 u. 115). Es wird einige Zeit des Tastens und Suchens vergangen sein, bis die christlichen Kunsthandwerker die antike Schablone ganz verließen und selbständige Kompositionen oder gar eigene Musterbücher schufen.[1] Das geschah, lange nachdem die ersten spezifisch christlichen Typen: der gute Hirte, Daniel, Noe, die Stammeltern, geschaffen waren. Eine der ältesten und wichtigsten ausgemalten Grabkapellen ist die in Wilperts »Fractio panis« beschriebene Capella greca der Priscillakatakombe (vgl. § 63). Ihre von verschiedenen »Künstlern« hergestellten Bilder stammen aus den ersten Jahrzehnten des zweiten Jahrhunderts. Die Decke ihrer S. 255 abgebildeten Eingangspartie (»Schiff« der Kapelle) zeigt einen mit Ähren und Kornblumen umkränzten Kopf, vielleicht ein Jahreszeitensymbol (Sommer), dem andere in den betreffenden Ecken entsprachen. Auch mitten über dem Eingang sieht man einen solchen ornamentalen Kopf. Deckenreste sowie plastische Stuckornamente mit



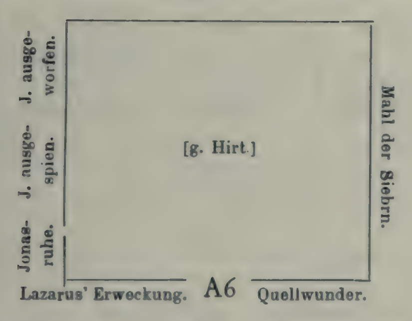
Abb. 120. Deckenfresko aus dem Coem. Maius.
I Christus. II Moses die Schuhe lösend. III Quellwunder.
IV Der Gichtbrüchige. V Erweckung des Lazarus.
VI u. VIII männlicher Orans. VII u. IX weibliche Orans.

[1] Letztere waren dann zunächst zweifellos von östlichem Christentum mitbeeinflußt, und man wird ihre Spuren an gewissen Gemäldereihen verfolgen können, die in ihrer Art stark isoliert im römischen Inventar auftauchen, wie die Bilder der Sakramentskapellen und der Freskenschmuck in einem Cubiculum von SS. Pietro und Marcellino.

Eierstab und die in großen Rechtecken angelegte Marmorimitation des Sockels entsprechen noch ganz der antiken Dekorationsweise, wenn auch manches zu wünschen übrig bleibt. An Stelle dieses hellenistisch-orientalischen Inkrustationsstils tritt übrigens schon frühzeitig einfache lineare Umrahmung der Wandflächen (vgl. Cubiculum der Theklakatakombe oben S. 123). Je nach der Grabform, Loculus oder Arcosol, ergaben sich auch für die verfügbaren Flächen bestimmte Einteilungen, wobei symmetrische Gesichtspunkte wenn auch nicht für ganze Cyklen, so doch meist für die einzelnen Wandflächen maßgebend waren. Das zeigt beispielsweise ein Blick auf die ein geschlossenes System vertretenden und als solches in ihrer Isolierung auf außerrömischen Einfluß verweisenden Gemälde der fünf sog. Sakramentskapellen (auf unserm Plane S. 127 unter E), von denen die ältesten, nach de Rossis Bezeichnung Kammer A2 und A3, dem Ende des zweiten, die übrigen der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts zuzuweisen sind. Die Anordnung ist, wie folgt:[1]



[1] Innerhalb der Linien Deckengemälde; außerhalb die Wandbilder der Grabkammern. Zerstörte Gemälde sind durch Klammern [ ] gekennzeichnet.



Auch für die Deckenmalerei war symmetrische Gliederung durchaus vorherrschend (Abb. 120); selbst da, wo die Verhältnisse schwierig lagen, wie bei den Fresken der Nekropolis der Großen Oase, suchte man diesem Erfordernis gerecht zu werden, freilich in einer so barbarischen und primitiv anmutenden Oasiten»kunst«, daß man einige Mühe hat, sich die verlorenen alexandrinischen Urtypen daraus zu rekonstruieren. Hier handelte es sich zudem um Kuppelbilder. Trotz der Fülle ihrer lebhaft an die Katakomben erinnernden scheinber wahllos verteilten Szenen ist auch da eine gewisse Einheitlichkeit und Symmetrie unverkennbar (Abb. 121). Den inneren Kreis bilden zwei reiche Szenerien, Moses und die Israeliten im Osten, Pharao und sein Gefolge im Westen, die ihren Abschluß finden im nördlichen Bogen, wo sich zwischen Palmen ein großes Gebäude, der Tempel des himmlischen Jerusalem, zeigt. Der äußere Kreis beginnt im Norden mit Noe in der Arche. Rechts davon im Zwickel erscheinen über den Kreuzen zwei Personen. Etwas darüber, schon dem Ostbogen zu, sieht man einen Zug von sieben Jungfrauen sich einem Gebäude nahen. In der Mitte des Ostbodens neben einem Baume wird Isaak geopfert, und darüber erscheint eine ganz hübsche Hirtenstaffage. Weiter rechts wieder ein Gebäudeteil, darunter der Prophet Jeremias, neben dem Susanna zu erkennen ist. Die Südvolte ist vor allem dem Propheten Jonas reserviert (3 Szenen). Über der sehr verdorbenen Südwestecke erblickt man Rebekka mit Gefolge und im Westen Isaias, die drei Jünglinge im Feuerofen sowie Daniel in der Grube. Ein Segelschiff mit zwei Personen schließt den Winkel nach Norden hin ab, und mit einer Darstellung von Adam und Zoe sind wir wieder am Ausgangspunkte der Betrachtung angelangt. Für ihre künstlerische Grundlage höchst beachtenswert ist der Umstand, daß nur zwei christliche Bilder zwischen die alttestamentlichen Szenen eingeschoben sind, die klugen Jungfrauen und S. Thekla. Die Oasiten haben offenbar nach uralten judenchristlichen Vorlagen gearbeitet, und ihre scheinbar so barbarische Hinterlassenschaft bildet eines der wichtigsten Dokumente altchristlicher Malerei.

Besondere Bedeutung haben für uns dann die Kompositionen gewisser Grüfte, wo profane oder gar pagane Motive neben Christlichem, und zwar über das rein dekorative Moment hinaus, vorkommen. Sie weisen vielfach hohes Alter auf. Beispiele



Abb. 121. **Komposition der Kuppelfresken im Mausoleum E** (s. Plan S. 229). Die mit * bezeichneten Figuren sind mit Namensbeischrift versehen.

werden wiederholt begegnen. Hervorzuheben wären die Grabkammer des Trebius Justus (§ 177) sowie ein 1919 - 20 unter dem Viale Manzoni nahe Porta Maggiore gefundenes römisches Hypogäum des zu Ende gehenden 2. Jahrhunderts. Hier ist mehrfach der gute Hirt (auch bärtig) dargestellt, und daneben erscheinen Bilder einer Volksversammlung, eines feierlichen Empfangs, Banketts,

der Heimkehr des Odysseus nach Ithaka sowie eine Serie von 11 meisterhaften Portraits.[1]

§ 103. Für die Datierung der Cömeterialfresken haben Wilperts Studien eine weit sicherere Grundlage vermittelt, als man bisher besaß. Sie soll erfolgen nach den Kriterien, welche Lage, Alter des Fundortes, datierte Inschriften, andere Gemälde und der Inhalt usw. ergeben. Wilpert fügt diesen Kriterien zwei weitere bei: a) Unterlage (Stuck) der Gemälde; b) Gewandung der dargestellten Personen. Man hatte bisher ersteres fast gar nicht, letzteres seltener in Betracht gezogen. Nur eine Summe von Kriterien verbürgt fast absolute Gewißheit des sich ergebenden Schlusses. Als Einzelkriterien sind, sobald es sich um Gemälde oder Skulpturen handelt, Kleidermode und Barttracht verläßlich. Die Frage nach der Gewandung der dargestellten Personen, die in der Kaiserzeit nach Schnitt und Verzierung ziemlich reichhaltig war, gibt häufig genug den Ausschlag. Wilpert und für die Datierung nach Frisuren von Sybel haben hier den Weg gewiesen.[2] Ersterer stellte folgende Normen für die Bekleidung durch den Katakombenmaler fest. Tunika, Pallium und Sandalen, seltener den bloßen Philosophenmantel, tragen a) Christus und die Heiligen (Propheten, Apostel, Märtyrer), b) die biblischen Gestalten, welche nicht den Verstorbenen verbildlichen, z. B. regelmäßig Moses beim Quellwunder, Abraham, die beiden Ältesten bei Susanna, c) die Geistlichen in den liturgischen Szenen des zweiten Jahrhunderts, bei der Taufe, Brotbrechung, d) »einige Oranten, weil sie Bilder der Seligen sind«. In der bloßen Tunika oder mit Mantel, Dalmatik erscheinen a) die Oranten, b) die meisten biblischen Personen, »unter denen sich der Verstorbene verbirgt«: Noe, Daniel (ältere Fresken), Isaak, Job, David, Tobias, der Gichtbrüchige, Aussätzige, Blindgeborene und c) im Beruf dargestellte Personen.

Ganz oder fast unbekleidet treten die sieben Jünger am Tiberiassee auf sowie Jonas, Tobias, Daniel (jüngere Fresken), in Nationaltracht die drei babylonischen Jünglinge und die Magier. Bei der einfacheren weiblichen Gewandung wird zwischen heiligen und gewöhnlichen Personen nicht unterschieden: regelmäßig sind die Schuhe; die übrigen Kleider bestehen aus Tunika, Dalmatik und Kopftuch bzw. Haube.

Bezeichnenderweise herrscht in der ältesten christlichen Zeit, im ersten Jahrhundert, das dekorative Element nach pompejanischer Manier vor: Ornamente, Putten, Köpfe, Tierstücke, Gefäße und von biblischen Sujets nur der gute Hirte, Daniel,

[1] NB 1920, 53 ff.

[2] J. Wilpert, Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten, Köln 1898; ders., Un capitolo di storia del vestiario, Roma 1901. — v. Sybel, a. a. O.

Noe in der Arche. Beispiele sind die Hypogäen der Flavier und Acilier. Im zweiten Jahrhundert, aus dem fünfzehn Cubicula und einige Gräber vorliegen, darunter die sogenannte griechische Kapelle nebst Umgebung, haben wir schon neben dem etwas zurücktretenden dekorativen Element einen religiös-symbolischen Cyklus, im dritten und vierten Jahrhundert symbolische, biblische Bilder neben Darstellungen aus dem realen Leben. Am zahlreichsten im Gesamtcyklus erscheinen biblische Motive, auf deren Verteilung nach Zahl und Alter wir unten zu sprechen kommen. Im Überwiegen alttestamentlicher Typen verrät sich östlicher, judenchristlicher Einfluß.

§ 104. Den künstlerischen Wert der altchristlichen Malerei kennzeichnet ihre Entfaltung zur Zeit des Niederganges antiker Kultur. Die ältesten Bilder sind durchschnittlich die besseren, vertragen sogar den Vergleich mit römischen und campanischen Fresken derselben Zeit. Und auch für die Folgezeit, trotz des allgemeinen Rückganges vom zweiten Jahrhundert ab, darf man sich wundern, wie unter schwierigsten Verhältnissen tief unter der Erde so viel geleistet wurde. Ein ernstes Studium der Originale oder, soweit Rom in Betracht kommt, ihrer treuen Wilpertschen Reproduktionen bestätigt dies. Rechnet die Ästhetik mit den natürlichen und eigenartigen Hindernissen der Katakombenmalerei, dann fällt ein Gesamturteil keineswegs hart aus, namentlich wenn auch Schöpfungen anderer Kunstzweige herangezogen werden. Arbeiten, wie die bekannte Statue des guten Hirten im Lateranmuseum, die Kirchenbasreliefs von Damus el Karita (Karthago) oder die älteren dekorativen Malereien der Katakomben von S. Gennaro dei Poveri zu Neapel und in Santa Domitilla zu Rom stehen jedenfalls sehr hoch und erscheinen den Durchschnittserzeugnissen griechisch-römischer Kunst durchaus ebenbürtig. Anderseits bleibt zu bedenken, daß es kaum Künstler waren, die tief unter der Erde arbeiteten, daß kein Bild eine Signatur trägt und niemals ein Anspruch auf höhere Weihe sich dokumentiert findet. Die Masse altchristlicher Kunstübung also haftet am Mittelmäßigen und Handwerk.

I. Symbolische Zeichen und Bilder.

Auber, Histoire et théorie du Symbolisme religieux, Paris 1872. — A. S. Uwaroff, Christliche Symbole Bd. I, Symbolik der altchristlichen Perioden, Moskau 1908. — Zur Überleitung ins Mittelalter vgl. J. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes und seiner Ausstattung in der Auffassung des Mittelalters, Freiburg 1902. — Eine zusammenfassende Bearbeitung der altchristlichen Symbolik unter Berücksichtigung der orientalischen Neufunde sowie der paganen Symbolik ist einer der ersten Wünsche der christlichen Archäologie.

§. 105. Der Ichthys. Das wichtigste und vielleicht älteste aller Symbole, das des Fisches, unter dem Christus zu verstehen

ist, entstand höchst wahrscheinlich zu Alexandrien. Es enthält zwei Elemente: einen Protest gegen den Kaiserkult und, sei es vermischt damit oder in bestimmten Gegenden allein, die Deckformel für das wahre Fischmysterium, mit welcher Christen ihr heiligstes Geheimnis, die Eucharistie im Gegensatz zu den weitverbreiteten Fischmysterien des Heidentums, als den einzig wahren IXΘYC, betonten. Die akrostichische Auflösung des Wortes Ichthys lautet: 'I(ησοῦς) X(ριστός) Θ(εοῦ) Υ(ἱός) C(ωτήρ). Im bewußten Gegensatz zu der auf alexandrinischen Münzen unter Domitian (81—96), Sohn des Vespasian, geprägten Apotheose war es die christliche Antwort auf die heidnische Formel: Αὐτοκράτωρ Καῖσαρ, θεοῦ υἱός, Δομιτιανὸς Σεβαστὸς Γερμανικός (AYT KAIC ΘΕΟΥ ΥΙΟC ΔΟΜΙΤ CΕΒ ΓΕΡΜ), welche wiederum eine Übertragung der augusteischen Formel Imperator Caesar, divi (Caesaris) filius, pater patriae darstellt. Wie diese Titulaturen beruht auch die IXΘYC-Formel auf dem römischen Dreinamensystem: 1) Pränomen und Gentilitium, 2) väterliche Filiation, 3) Cognomen. Die Entstehung des Fischakrostichons geht also ins erste Jahrhundert zurück und war zunächst ein Protest gegen die Qualifikation des Kaisers als θεοῦ υἱός.[1] In überraschendem Lichte erscheint, nach F. Dölgers Forschungen über die antiken Fischmysterien,[2] die Formel auch als christliche Decksigle und Opposition gegenüber den heidnischen, vor allem syro-ägyptischen Fischkulten[3] und als eucharistisches Symbol, wie wir es in den uralten Inschriften des Aberkios und Pektorios gefeiert sehen.

Frühestens unter Hadrian (117—138) scheint dann das versifizierte Akrostichon aufgekommen zu sein, wie es dem Kreise neusibyllinischer Dichtung zugehört und von Eusebius (Constantini orationes ad Sanctorum coetum c. 18) überliefert wurde. Wie bald aber das Akrostichon IXΘYC auch bildlich durch die Darstellung eines Fisches aufgenommen wurde, das zeigen eine Reihe von Väterstellen, angefangen von Clemens von Alexandrien, Origenes (in Alexandrien geboren!), Tertullian bis ins Mittelalter hinein,[4] vor allem aber die Denkmäler selbst. Neben

[1] Vgl. R. Mowat, Société nationale des antiquaires de France, Paris 1898, 21 sowie Atti del II° Congresso int., Roma 1902, 1–8. — Die Formel enthielt später nicht nur das θεοῦ υἱός, sondern auch σωτὴρ οἰκουμένης; sie ging als sacra tessera und kurzes Credo auf im Symbol von Nicäa.

[2] F. Dölger, IXΘΥΣ, Rom 1910, Band II Münster 1921 sowie zur Chronologie des Fischsymboles RQS 1913, 93 ff.

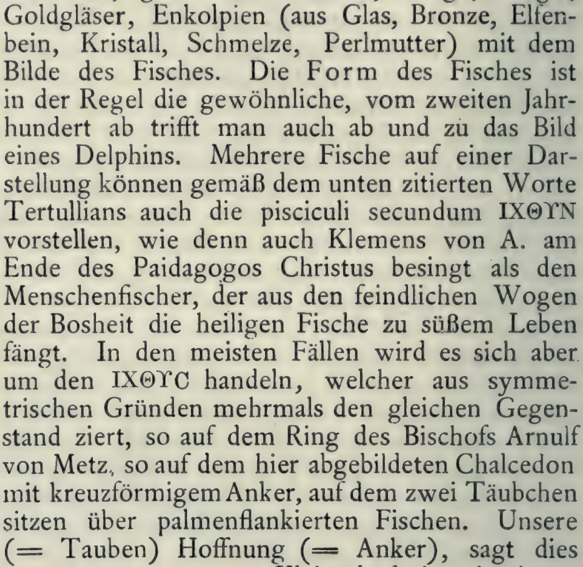
[3] Man erinnere sich auch des Fisches als der messianischen Speise der Juden! Mit der samaritanischen Vorstellung vom Messias als dem wiederkehrenden Josua ben Nun, auf die Eisler, Archiv f. Religionsw. XVI, 300 ff., verweist, hat weder die Fisch- noch die Fischersymbolik des Urchristentums etwas zu tun.

[4] Clemens, Paedagog. III, 11: αἱ δὲ σφραγῖδες ἡμῖν ἔστων πελειὰς ἢ ἰχθὺς ἢ ναῦς οὐρανοδρομοῦσα, ἢ λύρα μουσική ᾗ κέχρηται Πολυκράτης, ἢ ἄγκυρα ναυτική ἣν Σέλευκος ἐνεχαράττετο τῇ γλυφῇ· κἂν ἁλιεύων τις

den Inschriften, welche das Symbol, entweder allein oder kombiniert mit Taube, Anker, Broten u. dgl., bis zum vierten Jahrhundert vorweisen, worauf es immer seltener wird, rangieren zahlreiche Kleindenkmäler, geschnittene Steine, Ringe, Siegel,



Abb. 122. Fisch einer karthagischen Lampe.



Goldgläser, Enkolpien (aus Glas, Bronze, Elfenbein, Kristall, Schmelze, Perlmutter) mit dem Bilde des Fisches. Die Form des Fisches ist in der Regel die gewöhnliche, vom zweiten Jahrhundert ab trifft man auch ab und zu das Bild eines Delphins. Mehrere Fische auf einer Darstellung können gemäß dem unten zitierten Worte Tertullians auch die pisciculi secundum ΙΧΘΥΝ vorstellen, wie denn auch Klemens von A. am Ende des Paidagogos Christus besingt als den Menschenfischer, der aus den feindlichen Wogen der Bosheit die heiligen Fische zu süßem Leben fängt. In den meisten Fällen wird es sich aber um den ΙΧΘΥϹ handeln, welcher aus symmetrischen Gründen mehrmals den gleichen Gegenstand ziert, so auf dem Ring des Bischofs Arnulf von Metz, so auf dem hier abgebildeten Chalcedon mit kreuzförmigem Anker, auf dem zwei Täubchen sitzen über palmenflankierten Fischen. Unsere (= Tauben) Hoffnung (= Anker), sagt dies Kleinod, darin wir siegen (= Palmen), sei der ΙΧΘΥϹ (= Fische).



Abb. 123. Gemme des Brit. Museums.

In zahlreichen Varianten und Kombinationen bergen die größeren Sammlungen ganze Reihen ähnlicher bildsymbolischer Gebete. Sehr beliebt — namentlich in der Kunst der Katakomben — war die Verbindung des mystischen Fisches mit einer oder beiden eucharistischen Gestalten, wodurch die Darstellung zum Symbol der eucharistischen Heilsspeise wird. So findet man in der Lucinagruft von S. Callisto



Abb. 124. Fisch und eucharistische Gestalten in der Lucinagruft.

ἥ, Ἀποστόλου μεμνήσεται καὶ τῶν ἐξ ὕδατος ἀνασπωμένων παιδίων. — Origenes, Comment. in Matth. (Migne SG XIII, 1120): (Χριστὸς) ὁ τροπικῶς λεγόμενος ἰχθύς. — Tertullian, De bapt. c. 1: nos pisciculi secundum ἰχθὺν nostrum Iesum Christum in aqua nascimur nec aliter quam in aqua permanendo salvi sumus. — Zahlreiche weitere Belege bei de Rossi, De christ. monum. ΙΧΘΥΝ exhibentibus sowie in Wilperts »Prinzipienfragen«.

zwei Fische und vor jedem einen geflochtenen Korb mit Broten. Durch die Korblücken schimmert ein Glasgefäß mit rotem Inhalt.[1] Eine Erklärung dieser Illustration gibt jener Passus der Aberkiosinschrift, wo es heißt, ihn, d. i. den ΙΧΘΥC, gab der Glaube den Gläubigen zu essen immerdar, indem er heilsamen Wein, gemischt mit Brot, darbietet, oder die Pectoriusgrabschrift mit den Worten: Des Heilands süße Speise empfange, iß, trinke, nachdem du ihn genommen, den Ichthys, den du hältst in Händen, o Ichthys, begnadige mich, ich sehne mich, mein Herr und Erlöser. Siehe HAE 171 ff.

Auf die eucharistische Heilsspeise zum ewigen Leben weist auch der Fisch gewisser Mahlszenen hin; es ist jedoch sehr fraglich ob auch der Fischer zuweilen symbolisch auszulegen sein wird, namentlich in Kammer A2 der Sakramentskapellen, wo er mir vielmehr eine Örtlichkeit zu repräsentieren scheint. (§ 159.)

§ 106. Kreuz[2] und Monogramm. Das Spottkruzifix vom Palatin gilt als eine der ältesten Darstellungen des christlichen Kreuzes. Wenn sehr wahrscheinlich der hinter dem Kopfe des Gekreuzigten sichtbare Teil als Fortsetzung des Langbalkens zu denken ist, haben wir es mit dem offenen Kreuze zu tun, so wie wir es heute noch darstellen.[3] Dies wäre um so weniger auffällig, als auch die ältesten Katakombenkreuze die offene, allerdings gleichschenklige crux immissa + kennen. Sie findet sich im Kalkbewurf eines Loculus in Santa Domitilla und gemalt auf einer Grabplatte in S. Priscilla schon gegen die Mitte des zweiten Jahrhunderts, von da ab öfter, im ganzen aber nur etwa zwanzigmal in der Periode der Bestattung (410). Man war eben aus Gründen der Arkandisziplin bestrebt, das signum Christi (τὸ κυριακὸν σημεῖον) im allgemeinen verhüllt darzustellen, ebenso wie Christus selbst unter dem Symbol des Fisches oder gekleidet in die Gewandung des guten Hirten. Vielleicht zählen manche Bilder des Ankers zur Klasse dieser verhüllten Kreuze, sicher aber der Buchstabe Tau, wie ihn zweimal im zweiten Jahrhundert, öfter im dritten Inschriften ganz unvermittelt mitten in den Namen der Verstorbenen eingeschoben haben.

Schon Clemens Alexandrinus nannte das Tau τοῦ κυριακοῦ σημείου τύπον, und die Anwendung der Todesstrafe am Taukreuze (crux commissa) ist überliefert. Auch das Christusmonogramm, gebildet zunächst durch Ineinanderschrift der beiden Anfangsbuch-

[1] Die allgemein verbreitete Ansicht, die Fische seien Träger der Körbe, ist hinfällig. Vgl. MKR 288 f. u. Tafel 27, 1 u. 28.

[2] Als reine Zierform ist das einfache Kreuz ein uraltes Motiv, das schon als Zierat ägyptischer Totenkränze (Daschur) und als Halsschmuck ägyptischer Götter und Königinnen vorkommt, wo es sich in nichts von einem christlichen Symbol unterscheidet. [3] HAE 301—303.

staben des Namens ΧΡιστος, also oder , diente gelegentlich dazu, das Kreuz zu verhüllen, indem beispielsweise ein Querbalken eingeschoben wurde . Gewöhnlich bezeichnet man die einfachere Form als crux monogrammatica. Das Monogramm wurde vor Konstantin fast ausschließlich als Abkürzung (compendium scripturae) angewandt,[1] ähnlich dem IH (später IHC), aus dem der Volksmund gewöhnlich ein »Jesus Heiland Seligmacher« herausliest, während es sich um eine Abkürzung des griechischen IHCοῦς handelt. Erst um die Wende des dritten Jahrhunderts beginnt der öffentliche Gebrauch des als signum Christi, das dann mit der konstantinischen Vision aufs militärische Labarum und ins Münzwesen überging und in vielen Varianten bis ins fünfte Jahrhundert, im Orient noch länger, manches Denkmal zierte.[2] Man liebte seine Verbindung mit den apokalyptischen Buchstaben A und ω gemäß Apokalypse 1, 8 und 21, 6 [3] in den syrakusanischen Katakomben, und anderwärts liest man auch neben ihm ein C als Abkürzung für σωτήρ. Schon Justinian sah das Monogramm als äußeren Schmuck der Häuser; in Syrien haben sich mehrfache Proben dieser Verwendung erhalten. Von den hier abgebildeten stammen das erste und letzte vom Gebälk eines

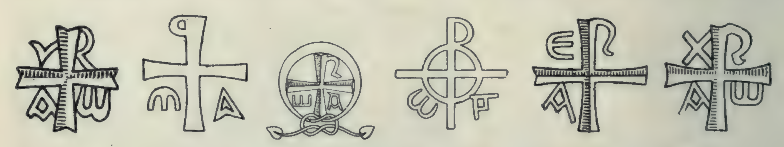


Abb. 125. **Monogramme syrischer Bauten.**

Hauses in Serdjilla, das dritte vom »Haus des Bildhauers« in Betursa, das fünfte von einem Türsturz zu Dana und die übrigen aus der Nekropolis El Barah bei Serdjilla.

Einer kaum wesentlich jüngeren Zeit gehört die aus vier griechischen Gamma zusammengesetzte Suastica[4] oder Crux

[1] Als solches war es auch anderwärts im Gebrauch, z. B. als Abkürzung für χρυσόν auf griechischen Münzen, für χιλίαρχος auf Centurioneninschriften, wie denn auch die crux monogrammatica in Kleinasien als Sigle auftritt, z. B. für Τροκόνδας.

[2] Vom »konstantinischen« und kreuzförmigen Monogramm Christi handelt RMM 28 ff.

[3] Zu A ω vgl. N. Müller in der Realenzyklopädie für prot. Theologie 3. Aufl. I 1 ff, sowie DAC Bd. I 1 ff., RMM 42 ff. u. HAE passim.

[4] Die Bezeichnung ist indogermanisch; bei links gerichteten Armen = Morgensonne, rechts gerichtet = Abendsonne.

gammata an 卐, welche als Glückzeichen und heiliges Symbol vielleicht als die älteste Hieroglyphe der Welt gelten kann. Man findet sie auf Steinen der Hallstattzeit, sowohl wie in der Bronzezeit (Pfahlbauten von Le Bourget), auf der Brust buddhistischer Götterbilder als Zeichen ewiger Glückseligkeit, auf mexikanischen Denkmälern des Sonnenkults, am Ornat der Priester und Könige Assyriens, auf altchinesischen, altgriechischen (Troja!), ägyptischen Monumenten. Man hat in diesem Symbol nicht nur das biblische Kainsmal (1. Mos. 4, 15) erblicken wollen, sondern auch das Zeichen Jobs (31, 35) und das Schutzzeichen der Lebensrettung bei Ezech. 9, 14 f. Der ersten Christenheit galt das Hakenkreuz als brauchbare *Verschleierung des Kreuzes*, der crux immissa, und so begegnet es vielfach auf Gewändern, Schmuckstücken und Denkmälern, z. B. am Matthäussymbol im Mausoleum der Galla Placidia.[1]

Eine Ägypten eigentümliche Form des Kreuzes, das Anχ, wurde zuerst von Champollion mit dem Namen Henkelkreuz, *crux ansata*, belegt und wird zuweilen fälschlich »Nilschlüssel« genannt. Der ägyptische Silbenwert ☥ bedeutet Leben (vivere, vita) oder verbunden mit dem kausativen s vivificare; auch im Koptischen und Memphitischen findet sich das Wort in gleicher Bedeutung. So lag es bei der Ähnlichkeit dieses signum vitae mit dem signum crucis nahe, eine Verschmelzung vorzunehmen. Tatsächlich treffen wir es auf christlichen Denkmälern sowohl allein als in Verbindung mit der crux immissa. Die Inschriften der großen Oase zeigen es zweimal, auch neben dem Monogramm ☧. Auch die Gemälde daselbst führen das Anχ sowohl allein als in Verbindung mit dem offenen Kreuz vor. Man darf in manchen dieser Fälle wohl annehmen, daß damit ausdrücklich die Christianisierung des Symbols betont werden soll; oft genug wird auch aus Gründen der Symmetrie die doppelte Form gewählt worden sein. So bei der wiederholt anzutreffenden Gruppe:



und auf zahlreichen koptischen Textilien. Verschiedenartige Kombinationen von Anχ und Monogramm ergaben sich aus den Grab-

[1] Dankenswert wäre eine Untersuchung über das Verhältnis des Hakenkreuzes und ähnlicher christlicher Geheimzeichen zu den Hieroglyphen des östlichen Synkretismus. Daß es neuerdings zum Sinnbild eines Ariertums (»Germanengilde«!) gewählt wurde, zum antisemitischen Trutzsymbol, lehrt, wie wenig seine Geschichte und Bedeutung erkannt ist.

funden im Fajum. Ebenso sinnig wie dekorativ wirkte namentlich das in den Kreis des Henkelkreuzes eingelegte Monogramm.

§ 107. Unter Oranten versteht man stehende, die Arme bzw. Hände im altchristlichen Gebetsgestus ausbreitende Figuren.[1] Eine Reihe biblischer Gestalten (Noe, Daniel, Abraham und Isaak, Jonas, Susanna, die Magier, Maria, Zacharias, die Apostelfürsten) sowie einige Heilige (z. B. Cäcilia, Menas) werden als Oranten dargestellt; in jüngerer Zeit gelegentlich auch die Ecclesia. Weitaus die Mehrzahl aller Oranten sind dagegen Symbole der in der Seligkeit gedachten Seele, also Idealfiguren des Gott dankenden und für die Zurückgelassenen bittenden Verstorbenen. Die stärkere malerische Wirkung weiblicher Gestalten erklärt das Vorwiegen weiblicher Oranten, auch am Grabe männlicher Verstorbener; jedenfalls herrscht promiscuale Anwendung beider Geschlechter. Die soeben definierte Bedeutung der Oranten erscheint inschriftlich wiederholt gesichert. So liest man über der Orans eines Sarkophages im lateranensischen Museum den dem Epitaph entsprechenden Namen IVLIANE,[2] bei der reizenden Orantengruppe auf blumigem Gefilde im Cubiculum »dei cinque santi« die Namen der betr. Personen mit der Beischrift IN PACE,[3] während auf einem Arcosol in dem bisher als »Ostrianum« bezeichneten Coemeterium maius neben dem fragmentierten Namen des Orans auch noch ein PETE hervorleuchtet[4] und so an die zahlreichen Fürbittgebete



Abb. 126. **Orans (Katakombe des Thrason).**

[1] Vorbilder für die äußere Stellung beim Gebet gab es in der Antike zur Genüge. Deshalb braucht man aber noch nicht, wie das Ebers mit Bezug auf koptische Denkmäler tut, auf das altägyptische Zeichen Ka ⊔ (Freude, Dank, Gebet) und den entsprechenden hieroglyphischen Wert als Grundlage zu rekurrieren. — Zur hellenistisch-orientalischen Grundlage des christlichen Orantenmotivs vgl. Kaufmann, Graeko-aegypt. Koroplastik, Kairo 1915.

[2] Perret, Catacombes V, XI. Garr. V tav. 301, 2. Vgl. auch die Grabplatte der Castula RQS 1893, 289 f.

[3] De Rossi, RS III Taf. I—III. Unsere Abb. 20.

[4] Wilpert, Die gottgew. Jungfr. 66 ff. Taf. II 5. Vgl. auch zur Orantenerklärung älterer und neuerer Archäologen desselben Cyklus christol. Gemälde 30 ff.

der alten Epigraphik erinnert. Auch Blumenstaffage, die sehr beliebte Zusammenstellung von Orans und Gotthirte oder beigefügte Symbole, vor allem Taube und Lamm — man vergleiche die vier Oranten des Seite 255 abgebildeten Deckenfreskos — bezeugen, daß die Seele im Paradies gedacht ist. Die gleiche Symbolik liegt wohl der schönen Orans zwischen zwei ihr symmetrisch zugewandten ☧ zugrunde, die hier wiedergegeben ist. Sie schmückt mit ihrem Knäblein den Raum unmittelbar über einem Loculus, dürfte dem Anfang des vierten Jahrhunderts zuzuweisen sein und wird von den einen als Verstorbene, von



Abb. 127. **Orans mit Kind („Ostrianische Madonna").**

anderen als Madonna interpretiert.[1] Das ergäbe als Einzeldarstellung über einem Grabe, d. h. ohne dem Fresko selbst angehörende Begleitfiguren ein Unikum; denn die angebliche Gruppe der Madonna mit Kind zwischen zwei umkränzten Monogrammen in einem Rezeß der Hauptgalerie von S. Giovanni in Syrakus[2] ist zu schlecht erhalten, als daß man mit Sicherheit ein Urteil fällen könnte; Ranken und Rosen legen aber auch dort den Gedanken an eine Selige im Paradiese nahe. Anderseits liegt gerade hier der in der Plastik weniger seltene Versuch vor, durch Gewandung, Haartracht und Schmuck zu individualisieren. Dasselbe gilt von dem oben gebotenen Bilde aus Santi Pietro e Marcellino, ist ferner bei den cinque santi zu beachten. Vom Gros der Idealbilder, wie sie das erwähnte Deckenfresko charakterisiert, weichen

[1] So auch von Wilpert, RQS 1900, 309 ff. und anderwärts. Vgl. Schultze, Archäologische Studien 185 ff. Ganz anderes ergäbe sich freilich, wenn die Monogramme zu seiten des Kindes ständen, wie sie zu seiten Christi auf einem schlecht erhaltenen Fresko des vierten Jahrh. im Cöm. des Marcus u. Marcellianus sich finden. Siehe MKR Taf. 162, 2.

[2] **Führer**, Sicilia Sott. 96.

die ebengenannten ebenso stark ab, wie von jeder gleichzeitigen oder älteren Madonnenfigur.[1] Wie übrigens hier das Kind nicht als Orans fungiert, so auch nicht auf einer dem Fajum entstammenden Stele im Museum zu Kairo, wo auch die Gebetsstellung der (sitzenden!) Mutter durch das Kind beeinträchtigt wird,[2] eine bemerkenswerte Ausnahme, welche in der koptischen Kunst nicht wiederkehrt; zeigen doch die Grabsteine Ägyptens den Verstorbenen fast immer als Oranten mit im Gebet erhobenen Armen. Das auf Katakombenbildern (Neapel), Grabsteinen (Abb. 230) und sonstigen Denkmälern, z. B. auf dem Deckel der § 118 abgebildeten afrikanischen Silberkapsel nicht gerade häufige Bild des Orans zwischen zwei Leuchtern mit brennenden Kerzen weist auf Christus, das Licht des Paradieses, hin.



Abb. 128. Koptische Grabstele aus dem Fajum.

§ 108. Coena coelestis. Als symbolische Komposition reiht sich den bisher besehenen Einzelbildern die Darstellung des himmlischen Freudenmahles an, auf welches die Akklamationen εἰς ἀγάπην, in Agape und zahlreiche Schriftstellen weisen. »Sie liegen an deinem Tische und werden gespeist in Ewigkeit«, heißt es beim persischen Weisen.[3] Diese Symposien stehen im äußeren Gegensatz zu den biblischen und eucharistischen Mahlen, mit denen sie die Speise: Fisch und Brot und den tieferen Sinn, Vereinigung mit dem IXΘYC beim himmlischen Mahle, gemeinsam haben. Während diese sich z. T. an den biblischen Bericht anlehnen, stellen jene eine ideale Gruppe von Speisenden beiderlei Geschlechts dar, die sich in wechselnder Zahl um den antiken Polstertisch, stibadium, accubitum, von der Form des Sigma C lagern und denen meist eine dienende Person Speise oder Trank

[1] Es läßt sich ohne genaueren Anhalt schwer sagen, ob man in diesen Fällen charakteristischer Hervorkehrung der Mode gegenübersteht oder gar Porträts, da, abgesehen vielleicht von einigen Bildern der Apostelfürsten, nur ein authentisches Porträt in den Katakomben nachgewiesen ist, nämlich in S. Callisto, wo die Besitzerin einer Gruft in das Deckenfresko ein auf Leinwand gemaltes Porträt einfügen ließ. MKR Taf. 134, 1.

[2] Crum, Coptic monuments n. 8702, vgl. auch 8687. — Ein anderes Katakombenfresko zeigt wohl das Kind, nicht aber die danebenstehenden Eltern in betender Stellung. Ich halte (vgl. Jenseitsdenkmäler 153) das Grab, dessen Volte diese Darstellung ziert, für eine Familiengruft, in der zunächst das Kind beigesetzt und die dann so ausgemalt wurde.

[3] Aphraat, Hom. XXII.

kredenzt, womit auch die Tafel besetzt ist (Fisch, Brot, Becher). L. Polidori war der erste, welcher die auf die Agapen hinzielende Deutung älterer Autoren als unwahrscheinlich erwies.[1] Polidoris These, zunächst von de Rossi und Martigny, späterhin auch von den meisten christlichen Archäologen akzeptiert, hat übrigens nicht nur manche Anklänge im epigraphischen Formular (Refrigeriumformel) für sich, sondern vor allem auch zahlreiche Schrift- und Väterstellen. Der himmlische Freudentisch, an dem wir mit Manna gesättigt und mit dem Strom des lebendigen Wassers erquickt werden, kehrt ebenso häufig in den Verheißungen wieder wie der Anteil an der Hochzeit des Lammes und die Betonung jeglichen Überflusses.[2] Der große Unterschied zwischen diesen Szenen und gleichartigen heidnischer Sepulkralmonumente liegt weniger in der Form als in der Auffassung; beiden gemeinsam ist der Wunsch, es im Jenseits »gut« zu haben. Daß es sich nicht um Szenen aus dem Familienleben handelt, erweist einmal die stets wiederkehrende mystische Speise, ferner die Beischrift der zur Charakterisierung der Seligkeit gewählten Idealnamen, die namentlich in SS. Pietro e Marcellino wiederkehrt: IRENE DA CALDA, d. h. I., reiche feurigen Wein, und AGAPE MISCE MI, A., mische mir den Wein! Die Bedeutung des Irene kennen wir aus der Paxformel, die »Liebe« aber ἐστὶν ἀρχὴ ζωῆς καὶ τέλος in der Heilsordnung.[3] Ein dritter Beweis für diese Symbolik der Mahlszene liegt in ihrer Zusammenstellung mit anderen Figuren, so wenn sie sich zwischen zwei Gestalten des guten Hirten[4] oder in die Parabel der klugen Jungfrauen mit unzweifelhaftem Bezug auf die Verstorbene[5] einfügt, ferner wenn neben der »fractio panis« in S. Priscilla rechts und links brotgefüllte Körbe paradieren, wie das bei den biblischen Mahlen der Fall zu sein pflegt. Die vom Entdecker dieses rasch berühmt gewordenen Bildes vorgeschlagene



Abb. 129. Himmlisches Mahl über einem Grabe des Cöm. SS. Petri et Marcellini.

[1] Dei conviti effigiati a simboli nei monumenti cristiani, Milano 1844 (Estratto dell' Amico Cattolico VII 390, VIII 174, 262).
[2] Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 195 ff.
[3] Ignatius, Ad Ephes. 14, 1. [4] RQS 1903, 361.
[5] Kaufmann, Jenseitsd. 196—198.

Deutung[1] auf eine eucharistische Opferhandlung scheitert an der für eine solche allzu lebhaften Unaufmerksamkeit der Dargestellten (darunter eine Frau!), ganz abgesehen davon, daß der Gestus des Brotbrechers allein nicht ins Gewicht fällt.[2] Man vergleiche mit dem vorgeschlagenen »Bischof« die Positur der Mittelperson in Abbildung 129 oder jene heidnisch-sepulkrale Mahlszene, wo der Vorsitzende mit der Rechten das Brot haltend sich an die Mahlgenossen wendet.[3] Das auf rotem Untergrunde mit gelblichen Lichtern und rotbraunen Schatten ausgeführte Bild der »fractio



Abb. 130. Mittelstück der als Fractio panis bezeichneten Mahlszene in Santa Priscilla.

panis« ist hoch über einem Kindergrabe aufgetragen und zeigt sechs Mahlgenossen darunter die verhüllte Frau. Der Vorsitzende der Tafel, vom Beschauer aus links, also in dextro cornu, ist ein bärtiger Mann, welcher mit beiden Händen ein Brot gleichsam darbietend hält. Auf einem eigenen Sitze plaziert, macht er eine schwer definierbare, halb schreitende Bewegung, tritt aber sonst in keiner Weise auffällig hervor. Auch sein Gegenpart am anderen Tafelende macht mit der ausgestreckten Rechten eine zulangende Bewegung, die vielleicht mit der erstgenannten korrespondieren soll. Im übrigen erscheint die Gestikulation der mittleren Personen weniger auffallend und ihre Aufmerksamkeit sehr geteilt. Wenigstens schenken höchstens der zweite und der

[1] Wilpert, Fractio panis, passim.

[2] Vgl. J. Liell, »Fractio panis« oder »cena coelestis«? Eine Kritik des Werkes »Fractio panis«, Trier 1903.

[3] Di due sepolcri del secolo di Augusto scoperti tra la via Latina e l'Appia presso la tomba degli Scipioni dal Commendatore Gio. Pietro Campana, Roma MDCCCXLIII. Tav. XIV.

letzte Mahlgenosse dem »Brotbrecher«[1] Beachtung. Zwischen der zweiten und dritten Person, nicht unmittelbar vor diesem, steht auf dem Boden ein Henkelbecher, vor der mittleren eine Platte mit zwei Fischen und weiter rechts ein Teller mit fünf Broten; zu äußerst links und rechts von der Mahlszene erblickt man vier, bzw. drei ganz mit Brot gefüllte Körbe. Sonst finden sich in der kleinen infolge ihrer plastischen Dekoration seit langem beachteten Grabkammer noch folgende, fast durchweg eschatologische Szenen: Moses' Quellwunder, der Gichtbrüchige, Taufe, Jahreszeiten, die babylonischen Jünglinge, die Magier, Susanna-



Abb. 131. Synkretistische Coena coelestis in einer Katakombengalerie bei Prätextat.

bilder, Noe in der Arche, Daniel unter den Löwen, Abrahams Opfer, Erweckung des Lazarus, zwei Oranten und zwei männliche Gestalten. In den Rahmen dieses Cyklus würde unser Gemälde kaum passen, wenn ihm keine sepulkral-eschatologische Deutung beizumessen wäre. Es lenkt vielmehr, ins zweite Jahrhundert zurückreichend, m. E. von der biblischen Malvorlage über zu jenem oben skizzierten Typus des dritten und folgenden Jahrhunderts.

Ein geradezu klassisches Jenseitsmahl findet sich in einer an die Prätextatkatabombe grenzenden Galerie, wo es eine nichtchristliche Priestergruft schmückt. Doch weist vieles auf christlichen Einfluß hin, unter dem das Gemälde im Anfang des vierten Jahrhunderts — gemäß Stil, Art und Verzierung der Gewänder, einschichtiger Stucklager — vom Priester einer synkretistischen

[1] Zu ihm vgl. man weiterhin das Bild im Thesaurus Antiquitatum des Graevius-Gronovius Suppl. III 1170.

Religionsgesellschaft angelegt wurde.[1] Dieser Priester hieß Vincentius. Links in die Archivolte des Arcosols malte der Künstler die ABREPTIO VIBIES ET DISCENSIO, wie die beigefügte Dipintoinschrift sagt. Auf einer en pleine carrière gezeichneten Quadriga hält Pluto, spärlich bekleidet und bekränzt, die leblose Vibia, die als erste in der von Vincentius ausgestatteten Gruft Ruhe fand. Merkur, der Hermes psychopompos der römischen Mythologie, leitet das plutonische Viergespann. Mitten in der Volte richtet der abreptor, DISPATER, neben Iuno inferna Proserpina, AERACVRA, über die rechts nahende vom MERCVRIVS NVNTIVS geleitete VIBIA. Die FATA DIVINA, die Moiren des griechischen Hades, stehen zur Seite. Dann folgt in der rechten Archivolte ein Mahl von sieben Personen, SEPTEm PII SACERDOTES, von denen einer, VINCENTIVS, mit Namen genannt ist. Läßt es sich kaum ermitteln, welches συμπόσιον hier vom Presbyterium gefeiert wird, so ergeben die Beischriften des größeren Mahlbildes in der Lunette für die Hauptszene zweifellos eine coena coelestis, zu welcher die Verstorbene ein nach christlicher Weise mit Sandalen, Tunika und Pallium bekleideter ANGELVS BONVS durch eine Tür links einführt: INDRODVCTIO VIBIES. Vibia, im Genusse der seligen Mahlfreude gedacht, nimmt die Mitte der Sigmatafel ein. An der Kline sitzen außerdem noch fünf Personen, alle bekränzt; rechts und links über ihnen die Worte: BONORVM IVDICIO IVDICATI. Die mystische Fischspeise fehlt auch diesmal nicht.[2]



Abb. 132. **Psyche im Vorraum von S. Domitilla.**

§ 109. Mythologisches. Die junge christliche Kunstübung behielt, wie schon oben angedeutet, nur solche mythologische Motive zu Dekorationszwecken eine Zeitlang bei, die nichts Anstößiges hatten und ihres idololatrischen Charakters längst entkleidet waren. Es ging da gerade wie mit der sepulkralen Formel D · M = dis manibus der Epitaphien. Delphine, Seepferdchen

[1] MKR 392.

[2] Kaufmann, Jenseitsdenkm. 203 ff., daselbst auch über die Inschrift: Vincenti hoc olim (oder: opus?) frequentes etc.

und andere »Meeresfrüchte«, Tritonen, Nereiden, Okeanosköpfe[1] können darum nicht weiter auffallen, eine besondere Symbolik lag im allgemeinen in ihrer Anwendung nicht. Auch Putten, Sirenen, Medusen, Granatfrüchten und jenen Attributen des Dionysosdienstes, Panthern, Böcken usw., wie sie in Neapel Verwendung fanden, wird nur dekorativer Zweck unterzulegen sein. Dagegen fehlt es auch nicht an offenbaren Anleihen aus der heidnischen Mythologie: Motive jenes schönen Märchens von Eros und Psyche,[2] mit denen die antike Grabplastik sich so gerne über das Grauenhafte des Todes hinwegsetzte,[3] Juno Pronuba,[4] die Dioskuren,[5] Odysseus,[6] Orpheus. Alle diese Anleihen sind verhältnismäßig selten, an der christlichen Herkunft der auf Odysseus und die Sirenen bezüglichen Denkmäler kann sogar gezweifelt werden. Selbst Orpheus, der göttliche Sänger, dem die Tierwelt lauscht, tritt kaum ein dutzendmal hervor. Es sind zu nennen zwei Fresken in Santa Domitilla, je eines in S. Callisto, SS. Pietro e Marcellino und S. Priscilla;[7] ferner eine Skulptur zu Ostia,[8] zwei ägyptische Kirchengiebel,[9] ein Gewebe der Sammlung Wladimir von Bock,[10] sowie das Mosaikpaviment zu Jerusalem. Bei letzterem — das Sujet ist häufig in der paganen Musive — sowie einigen Kleindenkmälern scheint zwar heidnischer Ursprung naheliegend, doch ist die Verwertung und Übernahme in die Symbolik sehr wahrscheinlich.[11] Ich glaube, ihrem boukolischen Grundgedanken wird die Einführung aller dieser Bilder in den christlichen Kreis zu verdanken sein: Orpheus



Abb. 133.
Orpheus in S. Callisto.

---

[1] Den Okeanoskopf in der nach ihm benannten Katakombenkammer mit Sybel symbolisch, im Sinne von Refrigerium aufzufassen, liegt hier kein zwingender Grund vor.

[2] Bull. 1865, 98, vgl. Kraus RE I 47.

[3] Die heidnischen Denkmäler zusammengetragen von Stephani, Comptes rendus de la comm. arch. 1887, St. Petersb. 1880.

[4] Zwischen biblischen Motiven hinter dem Bilde des Ehepaares auf einem Sarkophag der Villa Ludovisi. Garr. tav. 361, 1.

[5] Sarkophag zu Arles Le Blant, Sarcophages d'A., n. 31 pl. 23.

[6] Nur einige Sarkophagfragmente. Vgl. Kraus RE II 521.

[7] MKR § 18.

[8] Garr. tav. 307, 4.

[9] Naville, Ahnas el Medineh pl. XIV; Strzygowski in Ztschr. d. DPV 1901, 148.

[10] Trudy der Moskauer arch. Gesellsch. VIII Bd III.

[11] Es gilt dies insbesondere von der schönen Elfenbeinpyxis von Bobbio (2. Jahrh.), NB 1897, 9; vielleicht auch von zwei plastischen Altärchen im Zentralmuseum Athens und in Konstantinopel: RQS 1890, 104 ff.

als βουκόλσς war die Umkleidung der Idealgestalt der altchristlichen Heilsidee, des göttlichen ποιμήν.[1]

Darüber läßt schon die älteste Darstellung, das hier wiedergegebene Deckenbild aus S. Callisto, nicht im Zweifel. Es ist geradezu eine Ausnahme, wenn dem Hirtensänger verschiedene Arten von Tieren lauschen, wie auf dem nicht mehr vorhandenen Fresko von S. Domitilla (Abb. 134), oder jenem palästinensischen Mosaik, wo er in phrygischem Gewande erscheint. Da könnte allenfalls der Gedanke an eine antitypische Parallele: Orpheus — — Christus, wie sie der große Alexandriner im Λόγος προτρεπτικός 1 entwickelt,[2] Platz greifen. Aber die Tendenz wird auch hier boukolisch sein, der Hirtengott den Gotthirten versinnbilden sollen. Es geht das klar aus den übrigen Darstellungen hervor, der oben genannten in S. Callisto, jenem Fragment aus Ostia, den Fresken in SS. Pietro e Marcellino (III. Jahrh.) und S. Priscilla (IV. Jahrh.); dort beleben ausschließlich Lämmer, in zwei Fällen auch Vögel die Szenerie. Die große Vorliebe für den heiligen Hirten Christus, die überaus zahlreiche Kompositionen dokumentieren, verbunden vielleicht mit gewissen synkretistischen Neigungen — erinnert sie an die Errichtung von Bildern Christi und des Orpheus im Lararium des Kaisers Alexander Severus —, trug dann wohl bei zum Verlassen dieses Kompromißbildes und erklärt seine Seltenheit.



Abb 134. Zerstörtes Katakombenbild.

§ 110. Personifikationen. Eine Reihe von Personifikationen konnten ohne weiteres von der Antike übernommen werden. Am beliebtesten war die Personifikation der Seele, als Idealbild der Verstorbenen in der Form einer Orans (§ 107). Den Himmel, eine nackte Halbfigur, die einen Schleier bogenförmig überm Haupte spannt (evt. den Schleier allein), sieht man häufig unter den Füßen Christi auf Sarkophagen, z. B. dem Bassussarkophag,[3]

---

[1] im Gegensatz zu A. Heußner, Die altchristl. Orpheusdarstellungen, Kassel 1893, und anderen, die orphischen Einfluß annehmen. — Völlig isoliert steht eine orientalische Gemme des dritten bis vierten Jahrhunderts, welche den Gekreuzigten als ΟΡΦΕΟϹ ΒΑΚΚΙΚΟϹ zeigt, O. Wulff, Altchristl. Bildwerke Nr. 1146.

[2] Vgl. auch Eusebius, De laude Constant. c. 14.

[3] Beste Wiedergabe bei de Waal, Der Sarkoph. des J. B. Taf. I. Weitere Beispiele Bosio, RS 85, Garr. tav. 322. 1 u. 2.

zuweilen auch das Meer in männlicher (okeanos) bzw. weiblicher (θάλασσα) Figur,[1] oder den Jordan als Alten, hingebeugt über eine Urne.[2] Auch Sonne und Mond, gekennzeichnet durch phrygischen Pileus (oder Strahlenkrone) bzw. Lunula, der Wind, in ein Horn oder eine Muschel blasend, fehlen nicht. Öfters aber wurden die Jahreszeiten, in denen auch dem Christen der Lebenslauf sich widerspiegelte, für den sie aber auch ein Sinnbild der Auferstehung waren, kopiert, sei es, daß man, z. B. an der Decke der Capella greca einzelne Köpfe mit den Emblemen derselben versah oder sie in einem ganzen Erntecyklus vorführte. Das letztere war in der herrlich ausgemalten Januariuskrypta der Prätextatkatakombe der Fall. In fünf horizontal parallelen Zonen der kreuzgewölbartigen Decke blühen zu oberst Oliven, dann Weinlaub, Ähren, Rosen; das unterste Band aber zeigt korrespondierend die von Kindern (Putten) besorgte entsprechende Ernte: Kornschnitt, Weinlese usf. Bemerkenswert sind auch das Bild des guten Hirten zwischen den Repräsentanten der Jahreszeiten in S. Domitilla und die Darstellung in der Katakombe des hl. Pontian.[3] Ein Sarkophag mit Christus und den Jahreszeiten wurde in einem Mausoleum bei Tipasa aufgefunden;[4] zahlreich sind in der sepulkralen Plastik Einzelbilder, namentlich der Wein- und Ährenlese.[5]

Unter den spezifisch christlichen Personifikationen ist die der Kirche jedenfalls eine der jüngeren und seltensten. Abgesehen von jener monumentalen Inschrift von S. Sabina begegnet sie nur noch einmal gesichert, und zwar in der Exultetrolle der Barberinischen Bibliothek zu Rom. Andere dafür in Anspruch genommene Darstellungen, wie die auf Sarkophagen angetroffene Dame mit der Rolle, machen den Eindruck künstlerischer Füllfiguren ohne besondere Nebenbedeutung. Dagegen hatte zur Personifikation der Tugenden und Übernahme gewisser ethischer Symbole: der pietas Romana (Mutterliebe), spes publica (Frieden), σοφία (Weisheit), εὐχαριστία (Dankbarkeit), concordia, vielleicht auch (im Genesiscodex) der Reue die Antike den Weg gewiesen, auf die wohl auch manche jüngere Kompositionen inhaltlich zurückgehen, z. B. die Personifikation der ἱστορία, ποίησις, σκέψις, νίκη im arabischen Wüstenschloß von Kuseir Amra. Im Abendlande fehlen ältere einschlägige Monumente,[6] im Orient hat uns ein

[1] a. a. O. tav. 309, 3 u. 331, 3.

[2] Bei Darstellung der Auffahrt Eliä (auf Sarkophagen), des Meeresdurchgangs der Israeliten (Josuarolle), der Taufe Christi (zwei Mosaiken zu Ravenna).

[3] MKR § 17.

[4] Mélanges d'arch. et d'hist. 1894, 385 ff.

[5] Garr. tav. 296. 302. 305. 307. 322. 346. 360. RQS 1890, 62 u. 1892, 21 Nr. 39.

[6] In der vor einem Hause sitzenden Matrone auf dem Costanzamosaik, Garrucci tav. 204, 4 sehen einige die Weisheit (Weish. 6, 15), die anderseits von Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 208 im Genesiscodex unter der

Kuppelfresko der Nekropolis zu El-Kargeh die durch Beischrift kenntlichen Gestalten der EIPHNH, ΔIKAIOCYNH, EVXH, gruppiert zwischen biblischen Figuren, überliefert.[1] Hier ist mit Ainalow[2] die Euche, die erste Gestalt des Bildcyklus, als Eröffnungsfigur eines sepulkralen Gebetes zu betrachten, dessen Text die folgenden Bilder erklären. Die Anordnung dieser Gemälde in der untersten von fünf konzentrischen Zonen macht folgendes Schema klar:

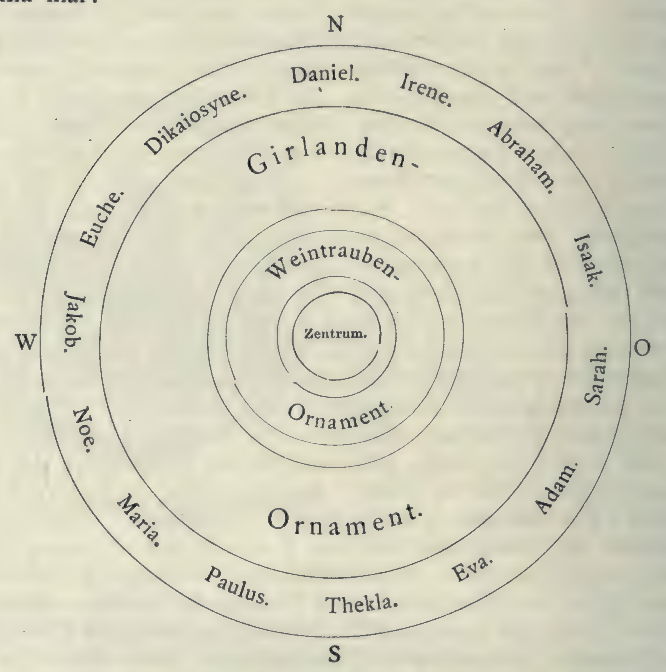


Abb. 135. **Schema eines Kuppelfresko in El-Kargeh.** (Siehe Abb. 114.)

Da sie dem Eingang gegenüberliegen, fallen die Personifikationen sofort ins Auge. Unter ihnen ist die Figur des Friedens jedenfalls die eigenartigste: eine halbnackte Frau mit üppigem Haarwuchs, etwas unproportioniert in der Form. Während ihre Rechte die crux ansata hält, trägt sie in der Linken, die etwas

Gestalt der Muttergottes vermutet wird. Erst die Miniaturen bringen hier Tugendpersonifikationen, so die Dioscorideshandschrift (μεγαλοψυχία, φρόνησις, εὐχαριστία, εὕρεσις), vgl. D'Agincourt, Histoire de l'art pl. 26 und für die reiche mittelalterliche Symbolik eine Fülle von Material bei Jos. Sauer, Symbolik des Kirchengebäudes, Freiburg 1902 passim.

[1] de Bock, Matériaux etc. 26 ff. u. pl. XIII—XV, Kaufmann, Altchr. Pompeji 50 ff. Karge a. a. O. 317 ff.

[2] Vizant. Vremennik 1902, 179.

gebeugt erscheint, einen aufrechten Gegenstand, in dem man ein Zepter oder eine Fackel erkennen könnte. Im letzteren Falle wäre die Deutung ja plausibel aus paganen Analogien, im ersteren der Gedanke an die Mitherrschaft im himmlischen Reiche naheliegend. Ihr spezifisch christlicher Charakter geht deutlich aus dem Anχ in der schlaff herabhängenden Rechten hervor. Nimmt man mit aller Wahrscheinlichkeit eine sepulkrale Tendenz an, dann hätten wir also auf ägyptischem Boden die erste Personifikation der uralten sepulkralen Paxformel, zu welcher einige Katakombenbilder der coena coelestis eine Reminiszenz liefern.

Auch die Gestalten der Gerechtigkeit und des Gebets lassen technisch zu wünschen übrig. Sie sind besser bekleidet; erstere trägt in der herabfallenden Linken eine Wage, in der gebeugten Rechten ein Füllhorn (Blumen), letztere hebt tief verschleiert die Hände vor der Brust in betender, fast segnender Form empor.

Tiersymbole. Spuren jener üppigen mittelalterlichen Natursymbolik, wie sie in Bestiarien, Herbarien, Lapidarien u. dgl. verbreitet war, finden sich schon im Urchristentum. Doch wäre es verfehlt, aus der Bekanntschaft älterer Schriftseller, eines Justin, Clemens, Origenes, Tertullian u. a., mit dem in Alexandrien aufgekommenen theologisch-allegorischen Physiologus bzw. seiner Vorlage auf besonderen Einfluß für die Ausgestaltung der urchristlichen Tier- und Pflanzendeutung durch diese Symbolliste zu schließen. Erst vom Ende des vierten Jahrhunderts und namentlich von Vorderasien aus macht sich diese mehr orientalische als gnostische Fabelmoral bemerkbar, um im Mittelalter neben dem biblischen Symbolglossar des Eucherius und dem unter des Bischofs Melito von Sardes (ca. 195) Namen uns bekannten Κλεῖς (clavis scripturae) Triumphe zu feiern und den Grund zu ganzen Enzyklopädien der Symbolik zu legen.[1] Es braucht kaum betont zu werden, daß dort in der Regel alle Symbolik ausgeschlossen ist, wo sich eine Verbildlichung des Namens ergibt. Ein Adler auf dem Grabstein eines Aquilius, das Pferd auf dem Epitaph eines Equitius, Victor, Vincentius haben ebensowenig wie das Bild eines Schiffes auf dem Stein einer Nabira tieferen symbolischen Sinn. Ferner darf man die Ecktiere bzw. gewisse Tierfiguren an den Schmalseiten altchristlicher Sarkophage (Löwen, Widder, geflügelte Greife) nicht ohne weiteres als »Grabwächter« oder sonst symbolisch auffassen. Es wird sich in vielen Fällen um reine Zierglieder handeln nach Art der in der altorientalischen und antiken Kunst beliebten antithetischen Tierbilder. Als bestimmte Symbole haben diese dort dann zu gelten, wenn sie in Beziehung zu biblischen oder heiligen Personen gesetzt werden, so die Löwen Daniels, die Lämmer des Gotthirten, die Kamele des Menas usf.

[1] Darüber J. Sauer, Symbolik, passim.

§ 111. Die Taube. Nächst Fisch und Anker ist die Taube als eines der ältesten Symbole zu bezeichnen. In Rom vom dritten bis sechsten Jahrhundert, außerhalb noch länger im Gebrauch, kehrt sie nicht nur auf sepulkralen Denkmälern, sondern auch sonst namentlich in der Kleinkunst wieder. Im Anschluß an ihre biblische Friedensmission (bei Noe, den drei babylonischen Jünglingen) war auch sie Symbol der im ewigen Frieden lebenden Seele,[1] wohl im Zusammenhang der uralten Vorstellung vom Seelenvogel.[2] Auf vielen Epitaphien erscheint sie (columbula, palumba sine fel sagen die Inschriften) darum mit dem Ölzweig im Schnabel, als lebendige Illustration der Paxformel: in pace, spiritus tuus in pace. Daß diese Friedensbotin aber nicht die Ruhe stiller Grüfte, sondern Frieden im Herrn am Quell ewiger Seligkeit versinnbildet, dokumentieren jene Grabplatten und Gemälde, die sie, am eucharistischen Kelche nippend, meist paarweise, zeigen. Zum Überfluß kennzeichnet jene Kelche zuweilen noch ein Christusmonogramm.[3] Ihre sepulkrale Bedeutung wird Anlaß geboten haben, mitunter Grablämpchen in Taubenform zu fertigen, anderseits diente ihr Bild auch dekorativen Zwecken. Die sog. eucharistische Taube kannte man im Altertum nicht. Siehe auch unter »Noe« und »Taufe Christi«.



Abb. 136. Koptischer Adler mit bulla, Kreuz und Siegeskreuz auf einer Grabstele des 7. Jahrh.

§. 112. Das Lamm (Widder) kehrt namentlich immer da wieder, wo Christus als heiliger Hirte auftritt. Es versinnbildet zunächst die Gläubigen, die Herde des guten Hirten, auch wo

---

[1] Der Kopf des im Britischen Museum aufbewahrten Steines fehlt. Die Inschrift der Sophrone, welche am 10. Tage des Monats Pachon im elften Jahr der . . . Indiktion starb, lautet: ЄIC ΘЄOC O BOHΘⲰ | N CⲰΦPONH ЄTЄΛЄ | ΥTHCЄN ΠAXⲰN ITH | C IA . . INΔIK . . . Vgl. Dalton, Catalogue n. 942.

[2] Vgl. O. Waser, Über die äußere Erscheinung der Seele i. d. Vorstellungen der Völker, zumal der alten Griechen. Archiv f. Religionsw. XVI 336—88.

[3] Vgl. die treffliche Abhandlung von W. Schnyder, Die Darstellungen der eucharistischen Kelches auf altchr. Grabschriften Roms, im Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν, Rom 1900, 97—118. —

es ohne diesen erscheint, z. B. auf dem an anderer Stelle abgebildeten Grabstein des einjährigen Felix. So erklärt es sich, wenn ein sehr altes Fresko in S. Lucina neben einem Gefäße zwei Lämmer zeigt; die Symbolik ist, wenn man nicht reine Hirtenstaffage anzunehmen hat, die gleiche, wie die der Täubchen mit dem Henkelkelch. In einzelnen seltenen Fällen vertritt das Lamm den guten Hirten selbst, so auf dem Grabstein des Faustinianum in S. Lucina, einem Fresko aus S. Domitilla, das es mit Hirtenstab und Eimer, und einem gleichen in SS. Pietro e Marcellino, das es mit dem nimbierten Milchgefäß zeigt. Diese merkwürdigen Darstellungen bilden den Übergang zur Symbolik des Lammes Gottes (Joh. 1, 29). Vom vierten Jahrhundert ab beginnt nämlich das Agnus Dei, mitunter durch Monogramm, Nimbus oder Kreuz gekennzeichnet, auf dem Berge der vier Paradiesesströme ein beliebter Vorwurf der jüngeren Sarkophagplastik sowie der musivischen Kunst zu werden.[1] Das Concilium Quinisextum (692) empfahl, diese Darstellungen durch Christusbilder zu ersetzen.

Es war naheliegend, gelegentlich auch die Apostel als Lämmer das mystische Agnus Dei oder den Gotthirten umgeben zu lassen, ersteres zweimal auf dem Mosaik von S. Appollinare in Classe zu Ravenna, letzteres häufiger in der Sarkophagkunst. Ein Sarkophag des Lateranmuseums (nr. 177) führt den Gotthirten vor umgeben von den Aposteln, denen überdies zwölf Lämmer entsprechen.

Zu dem Originellsten der altchristlichen Symbolik zählen die Lämmerszenen in den Zwickeln des Bassussarkophages, wozu man die Abbildungen im vierten Buche vergleiche. Man hat sie als eine Darstellung der initiatio christiana des Neophyten Junius Bassus betrachtet,[2] die von de Waal vorgeschlagene eschatologische Erklärung[3] scheint aber treffender. Die in Tierfiguren wiedergegebenen Bilder 1. der Jüngling im Feuerofen, 2. Quellwunder Moses', 3. wunderbare Brotvermehrung, 4. Taufe Christi, 5. Gesetzgebung auf Sinai und 6. des Lazarus Erweckung sprechen aus, daß der verstorbene Stadtpräfekt, weil Christ, in Christus und seiner Gnade und in seinem Gesetze die Gewähr der ewigen Seligkeit besitze.

[1] Lampe in Lammform mit Kreuz auf Brust und Kopf (nebst Taube) bei Lasteyrie, Mém. des antiq. de la France XII pl. 5. — Siehe auch das gefälschte eucharistische Lamm Seite 74. Ein schöner geschnittener Stein mit der Inschrift **IANVARIVIVAS** zeigt das Lamm über einer stilisierten Palme; es trägt das ☧ auf dem Rücken, auf einem syrischen Denkmal sowie einigen Terracottalämpchen (z. B. Sammlung N. Müller-Berlin) ein Kreuz. Vgl. auch die afrikanische Silberkapsel. — Zum frühzeitigen Gebrauche der gegossenen »Agnus Dei« beruft man sich mit Unrecht auf einen Fund im Grabe der Maria, Tochter Stilichos und Gemahlin des Honorius. Es handelt sich um eine gewöhnliche Bulle mit Inschrift. Bull. 1863. Siehe DAC »agneau«.

[2] S. Grisar in RQS 1896, 315 ff.

[3] de Waal, Der Sarkophag des J. B., 76 f.

§ 113. Der Pfau war vermöge seiner überaus dekorativen Wirkung und alten vom Orient ausgehenden Symbolik ein beliebtes Bild. Als Vogel der Juno schon in der pagan sepulkralen Symbolik ein Glied der kaiserlichen Apotheose, kehrt er auch in der christlichen Kunst nicht nur als Bindeglied und Füllornament in der cömeterialen Malerei, sondern auch ausgesprochen als Sinnbild der Unverweslichkeit im Paradiese vielfach wieder. Keinen Zweifel lassen Darstellungen wie die im Cubiculum der »cinque santi« in S. Sotere oder jene eines Gefäßes der Katakomben von Kertsch, wo der Pfau an der Weintraube pickt und die Unterschrift besagt ὁ θεὸς εἵλεώς μου.[1] Dasselbe Motiv sieht man auf orientalischen Lämpchen und Juwelen[2] sowie in der Sarkophagplastik in verschiedenen Variationen. Namentlich die das Monogramm Christi flankierenden Pfauen oder der königliche Vogel in Verbindung mit Traubenornamenten (Sarkophag der Constantina im Vatikan) waren beliebte Jenseitssymbole.[3] Analog den Täubchen neben dem Henkelkelch zeigen ihn mit Vorliebe koptische Grabstelen. Unter dem vorstehend abgebildeten Giebel aus dem Museum zu Kairo,[4] welches diesen Typus illustriert, liest man auf der tabula ansata die Inschrift des Ogadios (Agatius)



Abb. 137. **Giebel einer Grabstele im Museum von Kairo.**

+ ЄIC ΘЄOC O BOHΘ
ωN OΓAΔIOC $\overline{\text{IC}}$
$\overline{\text{XPC}}$ BOHΘHCON.

Es gehen diese Bilder auf das orientalische Motiv am Quell trinkender Tiere zurück. Gruppen am mystischen Born nippender Pfauen gehörten zu einem der namentlich auch dem Miniator geläufigen Muster altchristlicher Kunst.

§ 114. Den mystischen Phönix, dem Ägypter uraltes Sinnbild zeitlicher Erneuerung, dem Römer aeternitas und perpetuitas im Sinne glücklicher Zeiten (vor allem in der Numismatik), finden

---

[1] Comptes rendus 1865, 294.
[2] Dalton, Catalogue n. 276 f. 279. 509. 833. 852.
[3] Nicht Sinnbild der Taufgnade, wie RE angenommen wird.
[4] Crum, Copt. mon. n. 8676.

wir schon bei Clemens Romanus als Beweis für die Auferstehung.[1] Als solcher erscheint er monumental seltener als der Pfau, wenn nicht anzunehmen ist, daß eine Anzahl Epitaphien ihn in Gestalt grotesk geratener Tauben vorführen. Hierfür spräche vielleicht jener taubenartige Vogel am alten Portal der Paulskirche, der einen Zweig im Schnabel trägt und inschriftlich als FENIX beglaubigt ist. Im ganzen begegnet das Tier wenig über ein dutzendmal, am öftesten auf nachkonstantinischen Sarkophagen



Abb. 138. **Fragment eines Sarkophagmittelstückes im Lateranmuseum.**

und Mosaiken; er sitzt auf einer Palme oder dem Palmzweig (statt der mythischen Sykomore), meist ausgezeichnet durch den Nimbus.[2] Die merkwürdigste Darstellung, leider nur fragmentiert

[1] Die interessante Stelle im ersten Korintherbrief Kap. 25 lautet: »Betrachten wir das merkwürdige Zeichen, das im Morgenlande zu sehen ist, nämlich in Arabien und den Nachbarländern. Es ist dies ein Vogel, namens Phönix. Stets gibt es nur einen, und dieser lebt 500 Jahre. Naht ihm der Tod, so baut er sich ein Nest aus Weihrauch, Myrrhen und sonstigen Wohlgerüchen. Wenn seine Zeit um ist, bezieht er dieses und stirbt daselbst. Sowie aber sein Fleisch in Fäulnis übergeht, erzeugt sich darin ein Wurm, der vom Aase des verstorbenen Tieres sich nährend Federn bekommt. Hat er sich gehörig entwickelt, so nimmt er jenes Nest, wo die Gebeine seines Vorfahren liegen, und fliegt mit diesen belastet von Arabien bis Ägypten nach einer Stadt, Heliopolis genannt. Am hellen Tage, für jedermann sichtbar, kommt er angeflogen, legt die Gebeine auf den Altar und kehrt so zurück, von woher er gekommen. Die Priester sehen nun genau die Aufzeichnungen der Zeiten nach und finden, daß er nach Ablauf von 500 Jahren gekommen sei.« — Vgl. Apost. Const. V 7, Cyrills Katech. XVIII 18. Nur im Physiologus symbolisiert der Vogel Christi Auferstehung.

[2] Vgl. de Waal in RE II 623; für die heidnische Symbolik namentlich auch die akademische Rede von F. Schöll, Vom Vogel Ph., Heidelberg 1890.

erhalten, bildet das Mittelstück eines Sarkophages. Auf dem mit dem Velum verhängten Signum Tau steht, von zwei Täubchen flankiert, der mystische Vogel, und von den Seiten nahen die Gestalten der Heiligen, ihre Kränze darbringend. Der Gedanke an den vom Kreuzestode erstandenen Herrn liegt hier gewiß nahe und ebenso die übertragene Anwendung auf das paradiesische Jenseits, auf welches die Gliederung des Sarkophages anspielt (Abb. 138).[1] Im Mittelalter ist der Phönix Attribut der spes und castitas.

§ 115. Der Adler, ein uraltes dekoratives Motiv der mesopotamischen und ägyptischen Kunst, reiht sich als weiteres Symbol der Auferstehung an, und zwar der in Christo gebotenen felix reparatio temporum (vgl. Ps. 102, 5) im Jenseits. So scheint mir wenigstens jene südgallische Sarkophaggruppe des vierten Jahrhunderts auszulegen sein, wo einige Sarkophage den Adler mit Krone und Monogramm Christi zeigen.[2] Entsprechend dem Legionsaar war vielleicht bei der Einführung dieses Symbols der Gedanke an die Herrschaft Christi maßgebend. Geläufig ist es jedenfalls der koptischen Kunst, wo Gemälde (z. B. El-Kargeh) und Grabstelen ihn häufig zeigen, manchmal geradezu heraldisch stilisiert. Über seinem Kopfe erblickt man fast regelmäßig das Kreuz in einem Kranze. Selten erscheint er ohne eine oder mehrere runde oder kreuzförmige bullae am Halse bzw. vor der Brust, und in vielen Fällen trägt das durch scharfe Krallen gekennzeichnete Tier ein Kreuzlein bzw. ein Anχ im Schnabel. Die Seite 284 abgebildete Stele der Sophrone (7. Jahrh.) zeigt ihn über einem Zweige sich erhebend, gekrönt mit einem prächtigen Kreuz, runder Bulla und Kreuz im Schnabel. Grottenmalereien des »heiligen Berges von Athribis« geben ihm eine roher stilisierte Form mit runder Kreuzbulla. An solche Kreuzbullen erinnern einige kostbare fibulae in Adlerform, die für Frauenschmuck oder auch militärische Abzeichen der Ostgoten gehalten werden, und von denen sich fast gleichartige Exemplare in der Romagna und in Rom fanden;[3] im letzteren Falle wäre der Gedanke, den Kraus im Hinblick auf die erwähnten gallischen Särge nahelegt, zu erwägen, ob es sich dabei nicht um eine bewußte Kombination von Legionsfeldzeichen und Kreuz handelt.[4] Rein dekorativ wird der Adler einer karthagischen Elfenbeinpyxis im Museum zu Livorno aufgefaßt werden können, kaum aber die merkwürdige Darstellung zweier Adler auf dem Kreuzesquerbalken einer Füllplatte in der Basilika von Dabravina.[5]

---

[1] Publikation des Fragments im NB 1898, 24—30.
[2] Bull. 1891, 53 f.
[3] RQS 1899, 324 ff. mit Abbildungen.
[4] Gesch. d. chr. Kunst I 110.
[5] RQS 1895, 218.

§ 116. Der Hahn erscheint abgesehen von Szenen der Verleugnung öfters rein dekorativ in den von der Antike übernommenen Hahnenkämpfen[1] und mitunter als Herold des Lichts, als welchen ihn Prudentius im herrlichen Eingangshymnus zum Kathemerinon feiert, als den ihn Hilarius und Ambrosius erwähnen. So erklärt sich sein Bildnis auf Lampen, sofern nicht einfach das »pulli pugnant« wiedergegeben ist. Eine syrakusanische Lampe zeigt den Hahn und darüber ein Kreuz,[2] in Afrika erscheint er einmal umgeben von vielen Wasservögeln, die er, nach Delattre, mit seinem Gesange erweckt.[3] Das ergäbe also eine Anspielung auf Christus und die resurrectio im Sinne des Prudentius. Als praeco Christi neben dem weissagenden Jesaias zeigt ihn an Stelle des Sterns jedenfalls jene einzigartige rote Ampulla, welche das Britische Museum 1882 erwarb.[4] (Siehe Abb. 298.)



Abb. 139. Afrikanische Silberkapsel.

§ 117. Das häufige Vorkommen des Löwen, namentlich als Dekor nordafrikanischer und orientalischer Lampen, erklärt sich aus seiner bedeutsamen Rolle in jenen Ländern. Einen Sarkophag zu Tipasa schmücken außer dem guten Hirten zwei Löwen auf der Gazellenjagd.[5] Ähnliche Jagdbilder zieren Textilien, Schmucksachen u. dgl. Aber diesen Bildern liegt kein symbolischer Sinn zugrunde. Ob ein solcher bei den Darstellungen eines cyprischen Steatitsiegels[6] und eines Holzstempels aus Panopolis[7] zu suchen ist, bleibt zweifelhaft. Siehe auch §§ 120 und 138. Eine symbolische Deutung scheint das altchristliche Abessynien dem Löwen zugemessen zu haben. Er erscheint im Westen von Axum, der alten hl. Stadt der Äthiopier, als 3,27 m hohes Felsgraffito neben dem Kreuz.

§ 118. Hirsche versinnbilden in der christlichen Archäologie die Sehnsucht nach dem Herrn gemäß Ps. 41, 2. Es ist

[1] z. B. Perret, Catacombes IV pl. VII; V. Schultze, Arch. Studien 113; RQS 1899, 330 Nr. 3.

[2] RQS 1895, 477 Nr. IX (vgl 1897 Tafel II 15.). Mit dem Monogramm bei Perret a. a. O. pl. XVI 29 (Gemme).

[3] Delattre, Musée Lavigerie 36, 9. Desselben Lampes chrétiennes de Carthage (Catalogue) n. 260—73.

[4] Dalton, Catalogue n. 903.

[5] Mélanges d'arch. et d'hist. 1894, 443.

[6] Löwe und Vogel zu seiten einer Christus ähnlichen Figur; Dalton, Cat. n. 97.

[7] Löwenartige Gestalt mit Kreuz auf der Brust. Ebda n. 981.

fraglich, ob einige Lämpchen (Syrakus, Karthago, Rom) diese symbolische Auslegung vertragen; sicher erscheint sie dort, wo die Hirsche am mystischen Berge der Paradiesesflüsse ihren Durst stillen, wie das auf der berühmten afrikanischen Silberkapsel im Vatikan (Abb. 139), einigen Sarkophagen (Gallien, Ravenna) und häufig in der musivischen Kunst der Baptisterien (der Pontiankatakombe; zu Pesaro), wo der Bezug auf die Taufe augenfällig ist, angetroffen wird. Es ist das ein Motiv, welches auch oft in der vom Orient ausgehenden abgekürzten Form des aus dem mystischen Born (Kelchfontaine u. dgl.) trinkenden Tieres wiederkehrt, so wie es das § 122 abgebildete Denkmal zeigt. In S. Giovanni in Laterano wurde der allegorische Bezug anders ausgedrückt und die Hirsche zu seiten des Kreuzes plaziert. Vgl. auch die cervi argentei der Basilika von S. Salvator unter Silvester II. (Notiz des Lib. Pont.)



Abb. 140. Der Kaiser als Drachensieger. (Goldmünze des Valentinian.)

§ 119. Auch den Hasen zählt man zu den jüngeren Symbolen der altchristlichen Kunst, obwohl er höchst selten als solches nachgewiesen wird, um so öfter aber rein dekorativ vorkommt. So liebte die frühchristliche Textur in Ägypten das Motiv der Hasen- wie der Tierjagden überhaupt. Ob er auf Lampen den schnellen Lauf des Lebens (Tertull., Ad nat. II 2) andeuten soll, ist höchst fraglich. Ich halte ihn hier wie auch dort, wo er Grabsteine belebt, für leere Dekoration.

§ 120. Abgesehen von der biblischen Schlange im Paradiese und zwei Goldgläsern mit dem Drachentöter Daniel lassen sich Drachen oder Schlangen als symbolische Motive in den ersten Jahrhunderten nur ausnahmsweise nachweisen. Das verdient bei der ausgebreiteten Schlangensymbolik der Antike sowohl wie des gnostischen Zeitalters ganz besonders hervorgehoben zu werden. Den Anstoß zur christlichen Verwendung dieser »dämonischen« Tiere als Typen des Bösen scheinen die Bilder des Gigantenreiters und im Anschluß daran die Münzkunst gegeben zu haben, letztere im Zusammenhang mit der Vorstellung, welche Konstantin veranlaßte, sich mit seinen Kindern als Besieger des Drachen malen zu lassen.[1] Der Revers der ersten christlichen Prägungen in Konstantinopel zeigt über einer fliehenden Schlange das Labarum mit der Aufschrift spes publica, ein Goldmedaillon Konstantins II. den Kaiser zu Pferd über einer Schlange als »debellator hostium«; der Typus des eine Schlange mit Menschenkopf tretenden Herr-

[1] Euseb., Vita Const. III c. 3 (vgl. auch c. 66 u. III c. 30).

schers schließt sich diesem an, und eine Goldmünze läßt den Kaiser Honorius den ins Monogramm auslaufenden Speer auf den Kopf eines löwenartigen Tieres mit Drachen- oder Schlangenschwanz niederstoßen. Wenn somit Kaiser als Drachentöter, d. i. Überwältiger ihrer Feinde, erscheinen, kann der Gedanke an eine synkretistische Verwertung und Übernahme alter Drachenabzeichen der Kohorten unmöglich Platz greifen; denn dem Fahnenträger der Kohorte (draconarius) galt sein den Parthern entlehntes Feldzeichen gleich dem Legionsaar als Zeichen des Sieges und der Gewalt; die Symbolik ist also hier genau entgegengesetzt. Die Anwendung jener konstantinischen Symbolik auf Christus und bevorzugte Heilige (Georg, Menas u. a.) lag nahe. Tonlampen des fünften und sechsten Jahrhunderts zeigen den Herrn, den Kreuzspeer in der Hand, über der Schlange oder dem Drachen. In einigen Fällen, z. B. den Türornamenten von Dêr es-Surjâni im Wadi Natron,[1] sieht man unter dem Drachen noch einen Löwen, die beste Illustration zu Psalm 90, 13: super aspidem et basiliscum ambulabis et conculcabis leonem et draconem.[2] Eine sehr sinnreiche Anwendung hat dieses Motiv ferner auf einer jüngeren Füllplatte zu Zenica gefunden, wo Löwe und Schlange vergebens gegen das Kreuz anstürmen, neben dem der heilige Hirte mit seiner Herde erscheint.[3] In einem anderen Falle sieht man den umgestürzten siebenarmigen Leuchter als »Ende des Judentums«.[4] Beliebt waren ferner Bronzelampen, deren Griff den gebeugten Hals und Kopf eines Drachen vorstellte, den ein Monogramm mit Täubchen überragte. Bei dem hier wiedergegebenen Londoner Exemplar scheint der Drache einen Apfel im Rachen zu haben;[5] sicher ist dies auf jener von de Rossi beschriebenen Lampe aus Prato, wo dem Drachen am anderen Ende ein Delphin mit dem eucharistischen Brote entspricht.[6]



Abb. 141. Bronzelampe im Britischen Museum.

[1] OC 1901, 369.

[2] Bull. 1867, 9—16; 1874, 129 ff.; 1887, 164; 1890, 13. La Blanchère et Gauckler; Cat. du Musée Alaoui n. 499—501; Delattre, Lampes chrét. (Catal.) n. 690. Dalton, Cat. n. 721.

[3] RQS 1895, 225. [4] Delattre a. a. O. 694. [5] Dalton n 502.

[6] Bull. 1868, 64 u. 77. Vgl. Garr. tav. 470, 3 u 8; Darcel et Basilewsky, La collection Basilewsky pl. III 32. Wulff, Altchr. Denkm. Nr. 763.

Auch Heilige werden als Drachenbezwinger dargestellt, so namentlich die in der ägyptisch-monophysitischen Kirche gefeierten Heiligen Georg und Theodor.[1]

§ 121. Abgesehen von der reinen Dekoration landschaftlicher Bilder sowie gewisser biblischer Szenen dient der gemalte oder gemeißelte Blumen- und Pflanzenschmuck der Cömeterien hauptsächlich dem Paradiesgedanken. Diese Symbolik liegt nicht nur der Staffage vieler Oranten- und Heiligenbilder zugrunde, sie tritt auch dort klar zutage, wo ein blühender Baum neben dem verdorrten (gallische Sarkophage) den Übergang ins jenseitige Leben markiert. Eine Fülle von Motiven findet sich namentlich in den Katakomben von Syrakus; es sei nur auf die Bilder der am Blumengefäß pickenden Tauben oder Pfaue als hübsche Variante zu den kelchnippenden Vögeln hingewiesen. Anderwärts knüpft diese Symbolik an bestimmte Pflanzen an, so an den Ölzweig, der schon den Alten und der Bibel ein Friedenszeichen war, die Palme, das gemeinsame Symbol von Sieg und glücklicher Vollendung. Wie die Palmbäume der Apsismosaiken ganz allgemein das Paradies andeuten (Apok. 22, 1), so in der sepulkralen Übung durchaus die glückliche Erreichung dieses Zieles. Wenn demnach auf einem Lämpchen neben dem Palmbaum das Kreuz erscheint, so ist der eschatologische Hinweis ebenso deutlich wie die Inschrift



Abb. 142. Sardergemme.

$\overline{\text{KY}}$ ЄΛЄΗ^{C}ΟΝ (Κύριε ἐλεῖσον) unter dem von Palmzweigen flankierten Kreuz einer Ampulla[2] oder das »Gedenke meiner« unter der vom Monogramm überragten Hand mit dem Palmzweige (Abb. 142).[3] Das Motiv der fruchttragenden Dattelpalme, allein oder von Trauben flankiert, wie wir es auf Menasampullen antreffen, ist syro-ägyptischen Ursprungs und möglicherweise nur ein Hinweis auf irdische Fruchtbarkeit. Die zahlreichen Palmzweige der Epitaphien dagegen symbolisieren — soweit es sich nicht um Interpunktionen handelt — in augenfälliger Weise den Wunsch nach glücklicher Vollendung im Herrn. Als Zeichen eines Martyriums dürfen sie nicht angesehen werden; die dahinzielende Deklaration der Ritenkongregation vom 10. April 1668 ist längst als irrig erkannt. An Stelle eines Palmzweiges, der auch mit anderen Symbolen vereint nur die angegebene Deutung verträgt,

---

[1] Beispiele bei Dalton a. a. O. passim. Man beachte auch die merkwürdige tabella ansatica n. 543. Forrer, Römische u. byz. Seidentextilien 23; vgl. auch OC 1902, 170 ff. Vgl. § 175.

[2] Dalton n. 909.

[3] Das o des μνημόνευε der Inschrift steht links am Arm. A. a. O. n. 7.

tritt gelegentlich das Kreuz, zuweilen die Sigle $\frac{P}{F}$ oder $\frac{P}{E}$, welche palma feliciter und palma emerita aufzulösen ist, und die sich auf Lampen, Inschriften, Bildwerken, aber auch in der Numismatik findet.[1]

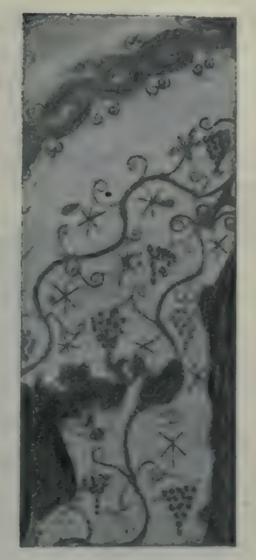


Abb. 143. Ornament der Oasennekropolis.

Ein sehr beliebtes Pflanzenmotiv war endlich der Weinstock oder Teile desselben. Sein Vorwiegen erklärt sich nicht lediglich aus rein ornamentaler Wirkung, welche schon die Antike erkannte und ausnutzte. Allegorische Beziehungen treten vielmehr deutlich hervor, wo Weinreben in Verbindung mit dem heiligen Hirten angetroffen werden. Es kann dann an den »wahren Weinstock« (Joh. 15, 1) gedacht werden, der im Lande der Verheißung (4. Mos. 13, 24) blüht. Diesen Gedanken legen die Bilder der Kundschafter mit der Traube auf Sarkophagen, Lampen, Goldgläsern[2] ebenso nahe, wie jenes Fresko der Oasennekropolis zu El-Kargeh, wo dem Rebgewinde abwechselnd Traube und Christusmonogramm entsprießen.[3] Eine beliebte Form war ferner das aus einem Gefäße (meist symmetrisch) herauswachsende Weingewinde;[4] es hat seine Vorläufer in einer weitverbreiteten Dekorationsmanier des Orients, und sein Ursprungsland war Syrien-Mesopotamien.



Abb. 144. Bleigefäß aus Tunis.

Kranz und Krone haben sich als alte Zeichen von Sieg und Belohnung trotz des rigorosen Vorgehens eines Tertullian einen Platz in der altchristlichen Symbolik

---

[1] Bull. 1878, 50 f.

[2] Sarkophagdarstellungen dieser Art sind äußerst selten. Beispiele: Le Blant, Les sarcoph. chrét. de la Gaule pl. XII 4. Mélanges d'arch. et d'hist. 1894, 446.

[3] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 48 f. — Vielleicht liegt ein ähnlicher Gedanke auch jener rhodischen Bleitafel mit dem 80. Psalm zugrunde. In den Sitzungsber. der Berliner Akademie 1898, 582 ff. erklärt sie Hiller von Gärtringen als Amulett zum Schutze des Weinbergs.

[4] Siehe den Plan des Kuppelfreskos § 102. Vgl. Le Blant a. a. O. 7 f. 88. 121. 130. 138 f. Ähnliche Motive zu Thebessa, vor allem aber auf Pavimentmosaiken des Orients, z. B. in Tyrus (jetzt Paris), wo Tierjagden, und in Jerusalem, wo prächtige Vögel und Tiere die Darstellung beleben. Ein eigener symbolischer Sinn wird dieser Tierwelt kaum zu unterlegen sein; sie scheint als äußerst dekorativ den paganen Musterbüchern entnommen.

erobert. Auf Grabsteinen ist der Kranz (gelegentlich von einem Täubchen zugetragen) ein Äquivalent des Palmzweiges. Als Attribut der Heiligen, ja Christi selbst, erscheint er erst in nachkonstantinischer Zeit, entweder über dem Haupte der Seligen schwebend und von der Hand Gottes dargeboten oder von Christus überreicht, oder in ihren Händen. Einige Goldgläser zeigen neben den Apostelfürsten oder der hl. Agnes den freischwebenden bzw. von Täubchen gehaltenen Kranz, der Symmetrie halber zuweilen doppelt. Für die ganze Auffassung ist die Komposition jenes in bewußter Nachahmung der paganen Siegesbecher konzipierten tunesischen Bleigefäßes von Interesse, welches den guten Hirten, einen Gladiator mit hocherhobenem Siegeskranz, eine geflügelte Viktoria mit Kreuz und Palme und daneben zu seiten des Palmbaums und anderer Paradiesessymbole das Bild einer Seligen (Orans) aufweist (Abb. 144). Die Inschrift ANTAHCATE YΔWP MET EYΦPOCYNHC »schöpfet Wasser in Frohlocken« spricht um so deutlicher, als auch die Hirsche am symbolischen Quell nicht fehlen.[1]



Abb. 145. Orientalisches Relief im Kaiser-Friedrich-Museum in Berlin.

§ 122. Pinienzapfen und mystischer Born. Von alters her Symbol der Fruchtbarkeit, fand der Pinienzapfen frühzeitig Eingang in die altchristliche Kunst als ein Zeichen geistiger Fruchtbarkeit und Erquickung. So haben wir uns die Bilder des aus stilisiertem Blattwerk herauswachsenden Pinienapfels zu erklären, wie er auf Marmorreliefs im Hauptbaptisterium der Menasstadt aufgefunden wurde, die dem fünften Jahrhundert angehören.[2] Als geistiges Erquickungs- und Fruchtbarkeitssymbol wird er auch da zu deuten sein, wo er als Wasserspeier im Cantharus der hellenistisch-orientalischen Basilika erscheint, den Eusebius (H. e.

[1] Bull. 1867, 77 ff. Es ist also hier nicht an eine Szene analog der Bekränzung der Kyrene durch Libya zu denken, wie sie beispielsweise mit schöner Traubenumrahmung im Brit. Museum (Synopsis of the Br. M., Gr.-rom. ant. n. 129) zu sehen ist.

[2] Kaufmann, Die Menasstadt I Fig. 45 sowie Taf. 65.

X, 4) als ἱερῶν καθαρσίων σύμβολον bezeichnet.[1] Monumentale Pinienäpfel dieser Kategorie, mitunter von antiken Bauten übernommen, sind uns vom Cantharus des alten St. Peter (im jetzigen Cortile della pigna), vom Aachener Münster und manchen anderen Kirchenbauten erhalten. Zahlreiche Miniaturen zeigen uns die weite Verbreitung des Motives des Pinienbrunnens, der namentlich am Eingang der alten Evangeliare als Krönung der Kanonesarkaden beliebt war, aber auch sonst auf christlichen Denkmälern vorkommt, z. B. zu S. Vitale in Ravenna, wo die Kaiserin neben ihm am Kirchenportal im Mosaikbilde erscheint, und bei Darstellungen der aus dem mystischen Quell trinkenden Tiere. Ein aus dem Orient wohl als Spolie nach Venedig gelangtes Relief des fünften bis sechsten Jahrhunderts, jetzt zu Berlin (Abb. 145), zeigt im unteren Felde den Hirsch, wie er aus dem Pinienbrunnen trinkt. Ein Pinienzapfen ragt aus dem auf hoher Säule ruhenden Becken hervor, und das Wasser sprudelt in zwei Strahlen rechts und links aus dem Apfel heraus.[2]



Abb. 146. Amphorenstempel. (Karthago.)

§ 123. Eines der ältesten Symbole ist der merkwürdigerweise der Cömeterialmalererei weniger geläufige Anker, in welchem außerdem in manchen Fällen die Figur des Kreuzes verborgen lag. Er vertritt gleichsam die Akklamation SPES IN DEO, wie wir sie um ihn gelegt auf dem Abb. 146 gezeigten Amphorenstempel lesen und ihm im gleichen Zusammenhang auf Katakombeninschriften begegnen. Diese Symbolik ist bereits in zahlreichen Schrift- und Väterstellen, vorgebildet, so Hebr. 6, 18f., wo es heißt: fortissimum solatium habeamus, qui confugimus ad tenendam propositam spem, quam sicut ancoram habemus animae tutam ac firmam. Schon die ersten christlichen Inschriften kennen ihn, z. B. das »sepulcrum Flaviorum« in Domitilla; in der Priscillakatakombe kommt er, allein oder mit anderen Symbolen verbunden, nicht weniger als achtzigmal auf Epitaphien der ersten drei Jahrhunderte vor. Sein schnelles Verschwinden nach dem Kirchenfrieden kennzeichnet ihn als Symbol der Arkandisziplin. Sehr alte Denkmäler bringen ihn in Verbindung mit dem ΙΧΘΥϹ; es war das ein besonders beliebtes Motiv der Steinschneidekunst. Für seine Verschmelzung mit ihm und anderen Symbolen gibt

[1] Vgl. Strzygowski, Der Pinienzapfen als Wasserspeier, Mitt. d. kais. deutsch. arch. Inst., Rom 1903, 185—206.

[2] cf. Strzygowski a. a. O. 192 f. sowie O. Wulff, Altchr. Bildwerke Nr. 33.

die S. 268 abgebildete Gemme einen Beleg. Wenn er dagegen auf Ringen und Schmucksachen allein vorkommt, kann es sich ebensowohl um ein maritimes Zeichen handeln wie um das christliche Hoffnungssymbol. So trifft man ihn denn auch als rein ideographisches Zeichen z. B. auf dem Epitaph einer Marina in der Priscillakatakombe.[1]

§ 124. Als Gegenstück zum Anker findet man in der sepulkralen Malerei einen anderen Gegenstand aus dem maritimen Cyklus, das Schiff. Neben rein dekorativen Sujets, einigen Bildern des Odysseus sowie den Jonas- und Noedarstellungen erscheint es hier als Zeichen glücklicher Leitung zum Paradiesesgestade. Diese Symbolik ist uralt. Wie der Tote auf ägyptischen Denkmälern mumifiziert auf dem Schiffe steht, welches den seligen Inseln zustrebt, so sehen wir ihn in der Kammer A 2 der sog. Sakramentskapellen von S. Callist als Orans auf stürmischer Fahrt begriffen.[2] Nur geht hier die Symbolik in christlichem Sinne weiter, indem der Gedanke an die Errettung aus den Stürmen des Lebens Platz greift und neben dem von der Hand Gottes berührten Orans ein Ertrinkender und Verlorener mit den Wellen kämpft, das Ganze eine lebendige Illustration zu Psalm 143, 7. Man hat in dieser Darstellung zu Unrecht den Schiffbruch des Paulus oder ein Bild der verfolgten Kirche sehen wollen. Näher liegt gewiß der Gedanke an die den Verstorbenen bzw. Gläubigen zum Hafen der Ewigkeit steuernde Kirche, wie er namentlich schön in der Demonstratio de Christo et Antichristo des Hippolytus zum Ausdruck gelangt.[3] Die Denkmäler zeigen nämlich mit Vorliebe Christus als Steuermann, sei es symbolisch oder direkt. Auch führt eines derselben, die hier wiedergegebene Bronzelampe aus den Trümmern des römischen Valerierpalastes, am Maste die bezeichnende Legende: DOMINVS · LEGEM · DAT · VALERIO · SEVERO · EVTROPI · VIVAS; man sieht den Herrn am Steuer, vorn am Buge einen Oranten.[4] Eine



Abb. 147. Bronzelampe im Museo archeologico zu Florenz.

[1] Bull. 1892, 114

[2] Erste getreue Wiedergabe bei Wilpert, Sakramentskapellen 22.

[3] Hippolyti Rom. Opera, ed. Lagarde p. 30.

[4] Daß diese lex in den Evangelien niedergelegt ist, ergibt sich aus einem leider fragmentierten Sarkophagrelief zu Spoleto, Garr. tav. 395, 6. — Einer Übertragung jenes oben ausgesprochenen Gedankens scheint ein interessantes von Marucchi im NB 1897, 103 ff. publiziertes Marmorfragment aus dem



Abb. 148. Intaglio eines Bronzeringes.

ganze Reihe von Gläsern, Lampen, Gemmen bringen das Schiff in Verbindung mit dem IXΘYC, dem Kreuz oder Monogramm und lassen sich wohl ähnlich deuten.[1] Jene Grabschriften schließlich, welche das Schiff neben dem Monogramm, verbunden mit einem IN PACE, vom Friedenstäubchen begleitet aufweisen, schließen vollends Zweifel an einer eschatologischen Wertung aus;[2] in einigen von diesen Fällen erblickt man außer dem Schiffe noch den Leuchtturm. Tritt dieser selbständig auf, so wird wohl ebenfalls ein Hinweis auf glückliche Leitung zur Ewigkeit, zum »Ungesehenen« zugrunde liegen. In der antiken Kunst hat er sowohl wie das Schiff, soweit nicht Mythos und Gewerbe in Betracht kommen, die Bedeutung der zurückgelegten Lebensfahrt, deren Ende das Grab ist.

II. Biblische Szenen.

§ 125. Vorbemerkung. Die biblischen Bilder erheben nach keiner Richtung hin den Anspruch, als Lehr- oder Anschauungsmittel nach Art etwa der mittelalterlichen biblia pauperum gewertet zu werden, sind vielmehr fast durchgängig symbolisch auszulegen, als schlichte Illustration der gehegten Jenseitshoffnung. Das beweist evident einmal ihre Auswahl, dann ihr Verhältnis zum alten Gebetswesen und wohl auch der sepulkrale Charakter der Stätte, an welcher sie zuerst auftauchen. Unter den tausend Vorlagen aus dem Alten und Neuen Testamente sind fast nur solche herausgegriffen, die eine wunderbare Hilfe von oben und Errettung oder aber die Wunderkraft Gottes in irgendeiner Weise illustrieren; naheliegende historische oder dogmatische Szenen fehlen zunächst gänzlich und wurden erst häufiger, als der Morgen der Freiheit mit Konstantins Sieg für die vielgeprüfte Kirche anbrach und auch die Kunst sieghaft der Dämmerung der Grüfte zu entsteigen und in Basilika und Mosaik die letzte große Äußerung antiken Geistes im strahlenden Gewande der neuen Religion zu vermitteln begann.

Bereich der Valentinkatakombe seinen Ursprung zu verdanken. Am Steuer eines Schiffes sieht man PAVLVS und einen zweiten Mann mit dem Segeltuch beschäftigt, während das Vorderteil vielleicht den Fahrgast zeigte; das Boot selbst führt den Namen THECLA. Vielleicht liegt hier eine symbolische Verwertung der Akten des Paulus und der Thekla mit Bezug auf eine Verstorbene (namens Thekla?) vor, ein gewisses Analogon zu einem Fresko der »großen Oase«. Siehe Kaufmann, Altchr. Pompeji 53 Nr. 10—11. Den Namen des Toten auf dem Bug eines Schiffes bietet auch eine von Passionei, Iscriz. ant. 125 n. 88 mitgeteilte Grabschrift.

[1] Dalton, Catalogue n. 40, 70, 71 (oben abgebildet) usw. Garr. tav. 478 passim.

[2] Garr. tav. 486 passim.

Aber damit war auch der Zauber dahin, der die milde, duldende und hoffende Symbolik der urchristlichen Kunst umgab. Das historische Element brach sich mehr und mehr Bahn. Die alten Bilder verloren mit der Zeit ihre Schlichtheit und wurden erweitert. Vornehmlich die Sarkophagskulptur schuf vom vierten Jahrhundert ab völlig neue Szenen, wobei auch endlich die früher verhüllte Gestalt des Herrn zur Geltung kam. Bilder der Geburt und Taufe Christi, Episoden aus seinem Leiden, aus der Apostelgeschichte, Erweiterung des christologischen Wundercyklus leiten über zu jener Paradigmenreihe, welche der Kunst der Basilika in hervorragendem Maße dienen sollte.

Eine auffallende Erscheinung bei Betrachtung jener Gemäldecyklen, welche die Errettung und himmlische Erlösung illustrieren, ist das Überwiegen jüdischer Paradigmen des Alten Testamentes. Sie erklärt sich nicht allein aus der jüdischen Grundlage des altchristlichen Gebetes, sondern berechtigt zur Annahme einer spezifisch jüdischen Kunst, die diese Cyklen bereits kannte. Als ihre Blütestätte kommen hellenistische Großstädte, vorab Alexandria, in Betracht. Selbst für den Zuwachs, den gewisse Darstellungen vom dritten Jahrhundert ab erhalten, z. B. das Hinzutreten Habakuks in der Danielszene, des Engels zu Tobias und den Jünglingen im Feuerofen, der Israeliten zu Moses beim Quellwunder, oder für das Aufkommen neuer Typen, wie die Bedrängung und Berufung des Moses, die Weigerung der Bildsäulenverehrung, Eliä Himmelfahrt wird weniger ein selbständiges Schaffen römischer Handwerker anzunehmen sein als die Einwirkung eines streng judenchristlichen Kunstzentrums. Den Weg der Übernahme im einzelnen zu erkennen, wird dem fortschreitenden Studium orientalischer Funde vorbehalten sein. Ahnen lassen ihn die Freskencyklen der »großen Oase« und ebenso judenchristliche Kleindenkmäler von der Art des von O. Wulff publizierten Danielamuletts.[1]

A. Alttestamentliche Bilder.

§ 126. Adam und Eva. Die Protoplasten waren gleichsam das verbildlichte οὐδεὶς ἀθάνατος der altchristlichen Kunst, etwa im Sinne jener metrischen Grabschrift der 27jährigen Agape in S. Priscilla, wo es heißt:

DIXIT ET HOC PATER OMNIPOTENS CVM pelleret Adam:
DE TERRA SVMPTVS TERRAE TRADERIS HVmandus
SIC NOBIS SITA FILIA EsT AGAPE CHRISTumque secuta
BIS DENOS SEPTEMQVE ANNOS E MEnSA resurget
HAEC ILLI PER CHRISTVM FVERAT SIC plena senectus.[2]

[1] Repertorium für Kunstwissenschaft 1911, 292.
[2] HAE 167.

Die Darstellung[1] nimmt in weitaus den meisten Fällen die Tatsache des Sündenfalls zum Gegenstande. Sie zeigt, zuweilen in ihrer Komposition stark an eine Szene aus dem Mythos von Jason und Medea erinnernd, das typische Bild der nackten Stammeltern symmetrisch und zu seiten eines Baumes stehend, an dem in vielen Fällen die Schlange emporringelt. Der Paradiesesbaum[2] erhebt sich aus räumlichen Gründen selten über die ihn flankierenden Personen hinaus. Diese erscheinen schriftgemäß stets nackt, höchstens ihre Scham vermittelst Feigenblattes oder Perizoma von Laub bedeckend. Letzteres gilt beispielsweise von der ältesten, östlich beeinflußten Darstellung (2. Jahrh.) in der S. Gennarokatakombe zu Neapel, wo Adam in lebendiger, klassischer Pose auf die den Apfel kostende Eva deutet, als weise er jede Schuld von sich. Bei der Mehrzahl der Monumente — darunter ca. 50 Sarkophagbilder — kehren zwei Momente immer wieder, das Greifen nach der Frucht und die Bedeckung der Blöße; ersteres ist das ältere. Ältere Fresken zeigen Adam oder Eva nach dem Apfel greifend, jüngere beide ihre Scham mit beiden Händen bedeckend und nur einmal (in S. Domitilla) das in der Plastik beliebte und auf Goldgläsern ständige Schema: Adam zur Linken und Eva rechts vom Baume, von dem die Schlange sich ihr zuwendet, beide mit der Linken die Scham bedeckend, mit der Rechten die Frucht greifend. Nur wenige Denkmäler führen Gott als bärtigen Alten in die Szene ein,[3] häufiger Christus zwischen den Protoplasten und ihnen ein Lamm und Garben reichend.[4] Als Verkörperung des oben zitierten Grab-Epigramms erscheint diese Szene in unmittelbarem Anschluß an die Schöpfung — letztere überaus selten für die sepulkrale Kunst — auf einem Sarkophag des Lateranmuseums.[5] Diese Bilder mit ihrem deutlichen Hinweis auf die Errettung zum neuen Paradiese sind erst vom vierten Jahrhundert ab nachweisbar; der Malerei fehlen sie gänzlich. Die jüngere Sarkophagplastik etwa vom fünften Jahrhundert ab brachte dann, beeinflußt von der Kirchenmalerei, größeren



Abb. 149.
Die Protoplasten.
(Gemme im Brit. Mus.)

[1] Fürs Allgemeine vgl. A. Breymann, Adam und Eva in der Kunst des christl. Altertums, Wolfenbüttel 1893, der für eine Reihe nichtsepulkraler Bilder dekorativen Charakter annimmt, und Kirchner, Die Darstellung des ersten Menschenpaares in der bildenden Kunst, Stuttgart 1903.

[2] Fresken (vgl. Wilpert, Malereien § 95) zeigen ihn fast regelmaßig als Apfel-, Skulpturen häufiger als Feigenbaum; eine Seltenheit ist die Konifere.

[3] Garr. tav. 318, 1; 381, 6.

[4] Ebenda 310, 1; 313, 4; 365, 1 (= Führer, Sic. Sott. Taf. XII); 381, 5 u. 6; 396, 3 u. 4. Es reihen sich solche Skulpturen an, welche Lamm und Ährenbündel zu seiten der Protoplasten ohne Christus zeigen.

[5] Bull. 1865, 68 ff. Garr. tav. 365, 2 (= Kraus RS Taf. VII.)

Wechsel der Darstellung, ja ganze Cyklen. So sieht man auf einem Sarkophage in S. Ambrogio zu Mailand erst Adam allein, dann den Sündenfall, Adam bei der Arbeit, endlich Eva sich einen Dorn ziehend.[1]

Auch die Vertreibung der Protoplasten findet sich auf Skulpturen des fünften Jahrhunderts.[2] Leider fehlen aber feste Anhaltspunkte, um die Brücke zu jenen interessanten Cyklen zu schlagen, welche wir beispielsweise am berühmten Darmstädter Efenbeinkästchen und ähnlichen mittelalterlichen Denkmälern bewundern,[3] die ganze Cyklen einleiten.

Ein altes merkwürdiges Gemälde des ersten Menschenpaares birgt die Nekropolis zu El-Kargeh in der großen Oase Libyens. Wir erblicken dort unter den Bildern einer Grabkuppel,[4] wie die Beischrift sagt, AΔAM und ZωH in einem üppigen Garten, der links an einer rechteckigen geschlossenen Tür endigt, welcher sie scheinbar nach links zuschreiten. Leider ist die Figur des Adam im oberen Teil sehr zerstört, doch scheint seine Rechte zur Tür zu weisen. Es ist fraglich, ob hier die Szene vor dem Sündenfall oder das Verlassen des Paradieses dargestellt ist.[5] Vielleicht steht gar das benachbarte Bild des himmlischen Jerusalem und des Tempels von Eden der apokryphen Adamsgeschichte in unmittelbarem Bezug zu ihr. Man könnte die über Zoe neben der Treppe des Paradiesestempels sichtbare Gestalt für den Engel mit dem Schwerte halten.[6] In derselben Nekropolis zeigt ein etwas jüngeres Fresko (vgl. Abb. 114) Adam und Eva zu seiten eines von der Schlange umwundenen Palmbaumes. Beide halten, der Versucherin lauschend, die Rechte ans Ohr, die Linke vor ihre Blöße.

§ 127. Kain und Abel, ihre Opfergaben dem Dreieinigen darbietend und durch die Gestalt Christi mit der Sündenfallszene verbunden, zeigt ein Sarkophag aus dem Cömeterium der Lucina.[7] Weitere Beispiele[8] werfen kein neues Licht auf diese seltene Szene, in welcher den einen gemäß Ambrosius, De Abel et Cain I c. 2, Abel ein Vorbild der Kirche, Kain das der Synagoge wäre, anderen, zufolge Melito, ein Typ Christi bzw. der den Herrn tötenden

---

[1] Allegranza, Monum. crist. di Milano tav. 5 f.

[2] Bottari, Sculture tav. 126. Bull. 1871, 87.

[3] Hierüber H. Graeven in der Ztschr. L'arte II fasc. VIII – X, Roma 1899.

[4] Kapelle E des Grundrisses Seite 230. Zur Gesamtkomposition vgl. S. 264.

[5] de Bock, Matériaux pl. XII.

[6] Freilich darf man nicht zu weit gehen und die ganze Komposition aus der Adamslegende ableiten, wie das L. Troje versucht in seiner lehrreichen Studie »Adam und Zoë, eine Szene der altchr. Kunst in ihrem religionsgeschichtlichen Zusammenhang«. Heidelberg 1916.

[7] Aringhi, Roma Subt. I. 427. — Siehe auch die erste Szene des § 174 abgebildeten Sarkophags aus dem gleichen Cömeterium.

[8] A. a. O. II 167; Millin, Midi de la France pl. LXVIII.



Abb. 150. **Noe in der Arche.**
(Cömeterium SS. Petri et Marcellini.)

Juden. In der cömeterialen Malerei fehlt diese Darstellung, abgesehen vielleicht von einem (nicht erhaltenen) musivischen Bilde im Mausoleum der Constanza.[1] Abel als Prototyp des eucharistischen Opfers ist aber erst ein Vorwurf der jüngeren Kunstübung und tritt uns erstmalig auf einem noch zu besprechenden ravennatischen Mosaik entgegen; der ältesten Kunst dient als solches Vorbild vielmehr zuweilen die § 129 erörterte Gruppe.



Abb. 151.
Noemünze von Apameia.

§ 128. Noe in der Arche. Eines der beliebtesten Paradigmen des sepulkralen Cyklus führt eine meist jugendliche Gestalt von der Art eines Orans in einem Kasten (seltener im Schiffe) vor: die eigenartige Darstellung Noes, den Gebete und Väter als Symbol der Rettung feierten. In der Regel erblickt man den zweiten Stammvater unseres Geschlechtes en face in ungegürteter Tunika mitten in jener viereckigen, einigemal mit Stützen versehenen und gewöhnlich schwimmenden κιβωτός, an welcher sich wohl auch Andeutungen von Schloß oder Deckel finden. Die Friedenstaube (Genes. 8, 11) fliegt von einer oder symmetrisch von beiden Seiten auf Noe zu. Das oben abgebildete Fresko aus der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus erweist, wie stark in einzelnen Fällen das symbolische Moment jede historische Reminiszenz verdrängte.[2]

---

[1] Garr. tav. 204.

[2] Wenn man nicht mit D. Kauffmann, Sens et origine des symboles tumulaires de l'Ancien Test. dans l'art chrét. primitif (Revue des études juives 1887, 43), den Kasten als Deckluke der Arche auffaßt, wozu gerade der Klappdeckel, den einige Darstellungen zeigen, verleiten könnte. Eine Vorstellung von der kompletten Arche mit der Oberluke gibt die Wiener Genesis (Abb. 214).

J. Wilpert handelt MKR § 98 von der Gesamtheit der Noebilder; vgl. auch W.s Aufsatz: il nome di NOE in un' arca graffita del secolo III, OC 1905, 290 ff. Zahlreiche Sarkophage bei Garr. vol. V; hier sind die bartigen

Man kann nicht ohne weiteres die Kastenform der Arche von jenen heidnischen Denkmälern ableiten, welche die ins Meer gesetzte Danaë mit ihrem Sohne Perseus wiedergeben; auch kommen die Noemünzen des phrygischen Apameia (Ἀπάμεια ἡ κιβωτός) nur insoweit in Betracht, als sie vielleicht synkretistisch beeinflußt sind; sie stammen aus verhältnismäßig später Zeit (Septimius Severus) und einer stark von jüdischen Kolonien durchsetzten Gegend. Das Seite 301 gebotene Exemplar zeigt ΝΩЄ mit einer Frau in einem schwimmenden überdachten Kasten, auf dem ein Vogel sitzt, während die Taube mit dem Zweige von links naht. Links neben der Arche ist das Paar in ganzer Figur und mit erhobener Hand wiederholt.[1]



Abb. 152. Gemälde der Oasennekropolis.

Verhältnismäßig selten sind jene Bilder, in denen Noe von weiteren Personen begleitet ist. Ein solches fällt in der mehrfach genannten Grabkapelle E zu El-Kargeh durch seine Position gegenüber dem Eingang sofort ins Auge. Genau über der Mitte des Nordbogens sieht man ein Schiff, dessen Schnäbel nach altägyptischer Manier hoch laufen. Es hat zwei Kojen und ein großes primitives Steuer. In der Arche stehen zwei Personen. NWЄ liest man über dem Kopfe derjenigen, welche am Vorderteil herauslehnt und der eine schön gezeichnete große Taube den Palmzweig zuträgt. Eine weitere allem Anscheine nach männliche Gestalt, bedeutend kleiner, schreitet eben aus oder neben der hinteren Koje hervor; etwas über ihrem Kopfe das Wort KIBWTOC, Arche; es handelt sich wohl um den Steuermann. Zu diesem älteren Gemälde, das wesentlich von der üblichen Schablone abweicht, gesellt sich ein jüngeres in der gleichen Totenstadt. Auf dem S. 282 f. besprochenen Kuppelfresko ist in der NWA überschriebenen Gruppe aus den geschweiften Enden der Nilbarke mit Mastbaum eine architektonische Bedachung geworden, so wie sie Abb. 152 zeigt. Der bärtige Noe, in eine durch den Clavus T ausgezeichnete Tunika gehüllt, streckt einer

Bilder Noes nicht immer gesichert; unzweifelhaft bärtig erscheint er aber auf einem Goldglase; vgl. Vopel, Die altchr. Goldgläser Nr. 172, 7.

[1] Numismatic-Chronicle, London 1866, 198 ff. Vgl. G. Weber, Dinair, Célènes, Apamée Cibotos, Besançon 1892.

links nahenden Taube die Rechte entgegen, unterhalb deren man den kleiner gehaltenen Steuermann erblickt. Seine Gattin und fünf weitere Personen haben die Hände im Gebetsgestus vor der Brust erhoben. Noch zwei Denkmäler weisen eine ähnliche Erweiterung der Darstellung auf, der bekannte altchristliche Sarkophag zu Trier[1] und das vielleicht älteste und interessanteste aller ausführlichen Noebilder, ein Tonreliefmedaillonfragment, welches 1905 zu Königshofen i. E. gefunden wurde. Das auf den Orient verweisende Stück ist wohl noch ins zweite Jahrhundert zu datieren. Noe erscheint als Orans in der orientalischen Guffa stehend, einem jener Fährkörbe, die heute noch in Mesopotamien im Gebrauch sind. Es umgibt ihn eine Serie von Tieren, unter denen Elefant, Tiger, Löwe, Eber, Hase, Flamingo, Hahn, Rabe zu erkennen sind.[2] Die sepulkrale Bedeutung des Noebildes bricht deutlich durch, wenn statt des Patriarchen der Verstorbene in der Arche erscheint, so z. B. eine weibliche Figur auf dem Sarkophage Garr. tav. 301, 2.

§ 129. Abrahams Opfer. Den verfolgten Vätern haben oft genug jene Vorbilder vorgeschwebt, mit welchen die makkabäische Mutter ihren Söhnen Trost und Hoffnung zum Martyrium entfachte (IV Makk. 18, 11—13), nämlich der Hinweis auf Abels und Abrahams Opfer, Joseph, Phineas, die babylonischen Jünglinge, Daniel. In dieser auf die endliche Rettung zielenden Symbolik gingen die meisten derartigen Beispiele aus der orientalisch-jüdischen in die altchristliche Kunst über. Abrahams Opfer erhielt daneben noch eine zweite, auf den Opfertod Christi hinweisende Bedeutung, welche aber die andere nie ganz ausschloß. Daß der Gedanke an Genesis 22, 11: non extendas manum tuam super puerum neque facias illi quidquam ursprünglich vorwog, möchte man aus den ältesten orientalischen und abendländischen Gebetsformularien, namentlich der commendatio animae schließen; das beweisen ferner zahlreiche Sepulkralinschriften des Orients, von denen an anderer Stelle gehandelt wird, und andere Denkmäler, vor allem gerade eine der ältesten Darstellungen des Sujets in der Sakramentskapelle A 3.[3] Sie stammt aus dem Ende des zweiten Jahrhunderts und weicht gänzlich vom

[1] F. Hettner, Die römischen Steindenkmäler des Provinzialmuseums zu Trier Nr. 373.

[2] Vgl. A. Abt, im Röm.-germ. Korrespondenzblatt 1911, 8—14.

[3] Siehe Schema S. 262. — Für die Abrahambilder kommen vor allem Wilperts Untersuchungen RQS 1887, 126—160 sowie »Malereien« § 99 in Betracht; am ersteren Orte Zusammenstellung der wichtigeren Denkmäler nach de Rossi, Garrucci usf.; siehe auch unsere Abbildung der Schale aus Podgoritza im Abschnitte über die Goldgläser sowie ebenda das letzte der kleinen Medaillons der Glasschale aus der Sammlung Disch. — Eine orientalische Lampe im Museum des Campo Santo RQS 1904, 21 ff. ist infolge eigenartiger Szenerie bemerkenswert.

sonst üblichen Schema ab. Charakteristisch ist dabei das Hervortreten des symbolischen Elements gegenüber dem historischen Gedanken, indem Abraham und Isaak als Oranten erscheinen und nur durch Anfügung des Widders und Holzbündels erkennbar sind. Liegt hier schon der Gedanke an die glückliche Errettung der Seele für den Himmel nahe, so ergibt er sich ganz unzweifelhaft aus zwei von Wilpert entdekten Darstellungen aus der Domitillakatakombe.[1] Dort sieht man in einem Falle neben dem opfernden Patriarchen eine Taube, im anderen rechts und links eine Taube mit dem Friedenszweig, das Symbol der geretteten, IN PACE lebenden Seele. Alle übrigen Darstellungen — im ganzen über 100 — führen ohne solche erklärende Symbolik mitten in die Handlung. Abraham, zuweilen bärtig, bekleidet mit Tunika (und Pallium), faßt seinen Sohn am Haupte, während die Rechte das Schlachtmesser schwingt. Isaak in kurzer Tunika oder Exomis steht entweder rechts von ihm aufrecht oder kniet oder er trägt die Holzbürde; auf dem nebenstehenden Altar flackert ein Feuer. Selten fehlt der Widder und die aus den Wolken reichende Hand Gottes. Zuweilen, z. B. auf dem an anderer Stelle abgebildeten Bassussarkophag, tritt in den freien Hintergrund noch eine Art Füllfigur, deren Deutung auf Sarah die Malereien der »großen Oase« wahrscheinlich machen (Abb. 238). Wie dieses Denkmal, so akzeptieren die meisten übrigen die klassische Form heidnischer Opferaltäre, doch muß eine so durchgehende Kopie der Antike, wie die einer Trierer Glasschale mit der Umschrift vivas in Deo, als Ausnahme bezeichnet werden. (Abb. 153.) Die soteriologische Bedeutung des Patriarchenopfers gipfelte für den Christen in dessen Beziehung zum Kreuzesopfer, eine Beziehung, die frühzeitig schon von den Vätern und Kirchenschriftstellern herausgehoben wurde, die z. B. in der Darstellung Tertullians, Adversus Iud. 10, 13 direkt an die Katakombenbilder erinnert. Die Komposition einer Reihe von Denkmälern rückt diesen Typus und Antitypus in klares Licht. So jener schöne Sarkophag aus S. Paul (jetzt Lateranmuseum), wo das Opfer Abrahams und Pilatus zu Gericht sitzend miteinander verbunden sind, in deutlichem Hinweis aber die Hauptfigur, Christus, fehlt;[2] so, wenn auf einem Goldglase Abraham Haltung und Aussehen der mehrmals wiederholten Christusfigur annimmt,[3] oder auf einem Sarkophage zu S. Maximin in Marseille die Szene in diejenige



Abb. 153.
Die Trierer Schale.

[1] RQS 1887 Tafel V—VI

[2] Garr. tav. 358, 3. Vgl. auch 322, 4 u. 324.

[3] Vopel a. a. O. Nr. 171, 2.

der Brotvermehrung hineingezogen ist.[1] Schließlich sei noch einer höchst seltenen Auffassung der Szene aus jüngerer Zeit gedacht. Eine Devotionsmedaille des fünften oder sechsten Jahrhunderts zeigt einen Mann mit seinem Knaben ein Märtyrergrab besuchend und mit der Rechten einen becherartigen Gegenstand gegen die Gruft haltend; Revers: Abrahams Opfer. De Rossi sieht darin einen Hinweis auf die Opferung des Kindes zum Dienste Gottes,[2] eine Weihe, wie sie die schöne Wendung einer altchristlichen Inschrift mit den Worten nutricatus Deo Cristo marturibus (Mus. Lat. VIII 11) ausspricht.

Im Gegensatz zur römischen Praxis führen syro-ägyptische Beispiele — die beiden Pyxiden in Berlin und Bologna sowie ein Knochenstück im Berliner Kaiser Friedrich-Museum — Isaak nackt vor.[3] Zweifelhaft ist, ob er auf dem älteren Fresko der Oasennekropolis nackt erscheint; im jüngeren Cyklus ist dies nicht der Fall.[4]

Ein Unikum in der sepulkralen Malerei ist eine Darstellung Rebekkas, wie sie am Brunnen mit dem Gesandten Abrahams zusammentrifft (1. Mos. 24). Sie bildet eine Szene im Freskencyklus der eben erwähnten Oasennekropolis. ΡΕΗΒΕΚΑ schreitet mit zwei am Schulterjoch getragenen Wasserkrügen einem zweitürigen Gebäude zu, neben dem ein Baum steht. Sie hat den links sichtbaren einfachen Ziehbrunnen eben verlassen und wendet den Kopf nach links dem Manne zu, der ihr, zwei Kamele am Halfter führend, naht. Hinter den Kamelen schreitet der Treiber.

§ 130. Auch den Durchgang durchs Rote Meer wird man gemäß den Gebetsvorlagen zunächst symbolisch, als Bild wunderbarer Rettung auszulegen haben, wenngleich gerade dieses seiner Natur nach figurenreiche Paradigma eine kräftigere historische Auffassung nahelegte. Eine solche kennzeichnet jedenfalls das einzige sepulkrale Fresko dieses Vorwurfs, nämlich das Kuppelbild in jenem öfter erwähnten libyschen Mausoleum. Die reiche Komposition nimmt fast die ganze obere Zone in Anspruch (Schema S. 264). »Etwa vierzig Personen ziehen im Panorama vorüber, darunter Reiter und Treiber, im Osten Moses und die Israeliten, im Westen ihnen folgend Pharao mit seinen Kriegern. Dort, wo der Entwicklungspunkt des zentralen Weintraubengeheges liegt, stoßen beide Gruppen aufeinander. Der vorderste des ganzen Zuges ist ΜΩΥСΗС; er schreitet rüstig vor, gestützt auf die virga dei in manu sua (Exod. II, 4, 20); seinen weißen Chiton zeichnen runde Clavi aus; er nähert sich einem frucht-

[1] Garr. tav. 352, 2 (Deckel).

[2] Bull. 1869, 49 ff.

[3] Strzygowski, Koptische Kunst S. 106, vgl. die Miniatur in desselben Byzant. Denkmäler I Tafel IV 2.

[4] de Bock, Matériaux pl. IX bzw. XIII. Siehe unsere Abb. 114.

beladenen Baume, welcher das Rundgemälde vom »großen Gebäude« abschließt. Sein nächster Begleiter ist sein Verwandter IOΘOP; dieser hat sich bereits neben einem anderen Wegsgenossen niedergelassen. Es folgen eine Frau mit Kind, Lastträger in Menge, Maultierreiter. Über den ersten Lastträgern liest man das Wort ICPAHΛЄITAI. Die Reihe der Verfolger eröffnet im SW ein Krieger mit Schild und phrygischer Mütze. Ihm folgen zwei Reiter mit roten Rundschilden und den Feldzeichen (Drachen). Über der phrygischen Mütze des ersten liest man ЄPΥΘPA = θάλασσα 'Ερυθρά, das Rote Meer, das übrigens durch nichts kenntlich gemacht ist. Nun folgt eine Heeresabteilung, sieben Krieger mit Lanze und Schild, und ihnen als mittlerer von drei



Abb. 154. Durchgang durchs Rote Meer. Sarkophag zu Spalato.

Lanzenreitern der Herrscher von Ägypten ΦAPAω selbst. Er trägt wie sein berittenes Gefolge eine gelbe Mütze und ist mit purpurnem Chiton und grauem Mantel bekleidet. Den ganzen Zug des Pharao bezeichnen auf dem oben genannten schematischen Plane die Linien J K L.«[1]

Ergibt sich ein Zusammenhang dieser Komposition mit dem durch Palmbäume von ihr getrennten palastartigen Bauwerk, das den Tempel von Jerusalem, die Gottesburg katexochen repräsentiert, und an welchem des Moses Weg endet, dann haben wir es zweifellos mit einer Illustration zu Exodus II 15, 17 zu tun: »Du wirst sie hinführen und pflanzen auf den Berg deines Erbes, in deine überfeste Wohnung, die du, o Herr, bereitet; es ist dein Heiligtum, o Herr, das gefertigt deine Hände.« Andeutungen eines Bauwerkes auf der Seite der geretteten Israeliten weisen übrigens auch einige der wenigen Sarkophage auf, welche in nachkonstantinischer Zeit die der sonstigen Sepulkralkunst fremde Szene verwerten, und deren Aufkommen man mit einer Parallele (Konstantin = der neue Moses) zu erklären versucht hat unter Hinweis auf das Schlachtrelief des Konstantinbogens (Eusebius h. e. 9, 9), das die Sarkophagkunst zu ihrer Neuschöpfung inspiriert habe.[2]

[1] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 43 f.; de Bock, Matériaux pl. IX—XII.

[2] Erich Becker, Konstantin der Große, der »neue Moses«, die Schlacht am Pons Milvius und die Katastrophe am Schilfmeer, Zeitschrift für Kirchen-

Die wichtigsten davon, aus Rom, Arles und Spalato,[1] zeigen links den Auszug der Truppen aus Pharaos Palast, in der Mitte den Untergang der feindlichen Mannen, rechts in ruhiger Haltung die Geretteten. Eine solche Darstellung ziert auch jenen Metzer Sarg, in dem Ludwig des Frommen Leiche ruhte;[2] sie kehrt auf den ältesten Mosaiken (S. Maria Maggiore) wieder. Einige dieser Sarkophage illustrieren den biblischen Bericht näherhin durch die dem Zuge der Juden voraneilende, das Tamburin schlagende Mirjam und durch die Feuersäule. Ein Sarkophag aus Arles gibt sogar das Wachtelwunder und die Audienz des Moses beim Pharao.[3]



Abb. 155. **Quellwunder: Bedrängung des Moses.** (Sarkophag des Lateranmuseums.)

§ 131. Die übrigen Mosesszenen zeigen den Führer des Volkes Gottes, wie er 1. am Horeb die Schuhe löst, 2. das Quellwunder wirkt, 3. das Gesetz empfängt, 4. seine Bedrängung.

Die erstgenannte (2. Mos. 3, 5) ist die seltenere. Der jugendliche mit Tunika und Pallium bekleidete Moses setzt den einen Fuß auf eine Erhöhung und greift mit den Händen nach den Sandalen; in der Höhe zuweilen die Hand Gottes. Wilpert rechnet die Szene zu jenen, welche die Bitte um Zulassung des Verstorbenen in die ewige Seligkeit ausdrücken wollen.[4] Jedenfalls ist darin keine genrehafte Darstellung zu erblicken, und man wird anderseits mit Kraus die Frage aufwerfen dürfen, ob nicht die Person des Moses wegen ihrer allgemeinen typischen Beziehung,

geschichte 1910, 162 ff. Nach Becker wäre »die Beziehung zwischen der Befreiung des alttestamentlichen Gottesvolkes und der verfolgten Kirche des vierten Jahrhunderts, dem Untergang der Feinde des Gottesvolkes in Wasserfluten hier wie dort und endlich zwischen dem Heerführer Israels und Konstantin, dem ‚neuen Moses', die hier zugrunde liegende Idee«.

[1] Garr. tav. 308 u. 309. (Unsere Abb. 154 = 309, 4.)

[2] **Le Blant, Sarcoph. de la Gaule n. 14.**

[3] Le Blant, Sarcoph. de la ville d'Arles n. 36.

[4] MKR § 112.

ohne daß einzelne Sujets zu urgieren wären, vorgeführt wird »hauptsächlich in der Absicht, an der wunderbaren Führung und Rettung des Volkes Israel durch Moses die Gemeinde im Zeitalter der Trübsal und Verfolgung zu stärken und zu ermutigen«.[1] Bezüglich der Symbolik von Mosis Quellwunder (2. Mos. 17, 6) haben in höchst bedeutsamer Weise die Monumente selbst manchen Zweifel gehoben, indem eine Reihe derselben es direkt oder indireckt zur Person Petri in Beziehungen bringt und damit neben dem Rettungsgedanken die Lehre vom römischen Primat dokumentiert.[2] Die Konzeption ist gewöhnlich folgende: Der aufrecht einem Felsen gegenüberstehende bzw. halb schreitende Moses in zuweilen mit Clavi verzierter Tunika berührt mit dem thaumaturgischen Stabe den Fels, aus dem sich zumeist Wasser ergießt. In manchen Fällen, namentlich auf Sarkophagen, erscheinen am Quell kleinere Gestalten, mit beiden Händen das Naß auffangend. Die auf Petrus zielende Typik findet sich schon im ersten Korintherbrief 10, 4 verwertet, wenn der Völkerapostel in deutlichem Hinweis auf das Felswunder sagt: »und alle (unsere Väter) tranken denselben geistigen Trank, sie tranken nämlich aus dem geistigen Felsen, der ihnen folgte, und der Felsen war Christus.« Die Denkmäler legen sie nahe, indem entweder die Figur des Moses ausdrücklich mit der Beischrift PETRVS versehen wird, so auf einigen Goldgläsern,[3] oder aber indem das Quellwunder in Parallele zu einer Petrusszene gesetzt wird. So liegt die typische Auffassung klar zutage, wenn auf Sarkophagen mit der Gegenüberstellung des Quellwunders und der Szene der Verleugnung Petri auch Petrus wiederholt den thaumaturgischen Stab trägt, ferner in Bekleidung und Gesichtsbildung ganz dem Moses gleicht.[4] Es darf jedoch nicht außer acht gelassen werden, daß alle diese den Primat Petri heraushebenden Monumente erst aus jüngerer Zeit stammen, die ursprüngliche Grundbedeutung also im allgemeinen hier lediglich das Symbol glücklicher Errettung aus großer Not sah, mit dem Nebengedanken des refrigerium.

Auch der weiteren Szene der Gesetzesübergabe (2. Mos. 31, 18) liegt ein Parallelismus Moses = Petrus zugrunde. Martigny

---

[1] RE II 430. — Siehe weitere Abbildungen 116—118 u. 120.

[2] Paul Stygers Versuch, die Bedeutung der Parellele Moses-Petrus abzuschwächen, RQS 1913, erscheint mißglückt. Klarer ist die Problemstellung bei Erich Becker, Das Quellwunder des Moses i. der altchr. Kunst, Straßburg 1909, der das reiche Material gut gruppiert.

[3] Vopel 63. Das Wortspiel πέτρος — πέτρα gab die äußere Veranlassung zur Darstellung; der Ursprung des Bildertyps dürfte im hellenistischen Orient zu suchen sein.

[4] Wilpert, Prinzipienfragen 29; ebenda 23 ff., das Beste, was über Moses = Petrus geschrieben ist. Vgl. ferner MKR §§ 19 und 79 und hierzu A. Baumstarks Besprechung OC 1903, 538, wo ein einfacher Rettungstypus im Sinne des refrigerium nahegelegt wird.

hat in ihr einen Protest gegen die gnostisch-manichäische Auffassung vom alten Gesetz, als vom Teufel, sehen wollen. Den Schlüssel bietet aber die ebenso häufige Szene der Gesetzesübergabe an Petrus (Dominus legem dat), von welcher noch zu handeln sein wird. Auf Gemälden unbekannt, desto beliebter in der Plastik, zeigt der Künstler in der Regel den Moses, wie er in leicht schreitender Stellung die Gesetzestafel aus der über ihm sichtbaren Hand Gottes empfängt und damit zum Gesetzgeber und Primas seines Volkes wird. Auf diese seine Eigenschaft scheint auch die Rolle hinzuweisen, die er auf plastischen Darstellungen des Quellwunders in der freien Hand zu tragen pflegt[1] oder die auf einem Goldglase neben seinem Haupte erscheint.[2] Der ikonographische Typus, den auch ein Relief der Sabinatür, der Mosesstoff sowie eine jüngere Grabstele im Berliner Kaiser Friedrich-Museum belegen, verweist auf Syrien.

Ein Bild der Bedrängung des Moses und des Aaron durch die Juden im rechten Bogenfeld eines Arcosols im Coemeterium maius zählt nach Wilpert zu den Darstellungen, welche die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele des Verstorbenen ausdrücken.[3] Das Gemälde, für die Katakomben ein Unikum, gehört der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts an. Eine typische Nebenszene gewisser Sarkophage, welche die Ergreifung einer Person durch zwei Kriegsknechte neben dem Quellwunder wiedergibt und die gewöhnlich als »Bedrängung« des Moses erklärt zu werden pflegt (Abb. 155), stellt vielleicht die Ergreifung Petri dar. Weitere Mosesszenen kennt erst die Kunst der Musive, so einen ganzen Cyklus in der liberianischen Basilika.[4] Die angeblichen sepulkralen Bilder des die Tafeln zerschmetternden oder die Kundschafter entsendenden Moses gehen auf verunglückte Kopien, z. B. Bottari tav. 67; 161, 3 zurück. Das Schlangenwunder auf einem Goldglase (Garr. tav. 171, 3), in dem man ein Gegenstück zur ehernen Schlange des Sabinatürreliefs zu sehen vermeinte,[5] wird dem Cyklus der Danielbilder einzureihen sein.

Schließlich gehört auch hierher jenes einzigartige Bild des Mannaregens, welches in einer Arcosolvolte von Santa Ciriaca der Szene der Verleugnung Petri gegenübersteht, während die Lunette die klugen und törichten Jungfrauen zu seiten des Herrn zeigt. Abweichend vom heiligen Text wird das Manna von den

---

[1] Z. B. Garr. tav. 314 ff. passim.

[2] Vopel 64.

[3] MKR § 107 S. 388 ff.

[4] Die Kundschafter mit der Traube waren ein beliebtes Muster für Terrakottalämpchen, dagegen in der Plastik äußerst selten (Sarkophag im Museum zu Marseille. Garr. tav. 332, 1). Vgl. RQS 1895, 131. Goldgläser zeigen sie nur einmal. Garr. tav. 172, 10.

[5] Vopel 62 n. 5.

Israeliten mit verhüllten Händen aufgefangen, wohl im Hinweis auf die eucharistische Seelenspeise, die der Christ so entgegennahm.[1] Eine entfernte Analogie zu dieser Szene erblicke ich auf dem synkretistischen Mahlbilde Abb. 151.

Auch die Darstellung der von Moses ausgesandten Kundschafter gehört zu den Seltenheiten der altchristlichen Kunst. Zwei Männer tragen auf den Schultern gemeinsam einen Stab, an dem zwischen ihnen die Riesentraube herabhängt. Lampen und Goldgläser des vierten Jahrhunderts[2] vertreten diesen Typus, auf dessen orientalischen Ursprung die einzige nicht sepulkrale Skulptur dieser Gattung hinweist, ein kleines Marmorrelief aus Hebron, das die Kundschafter im Profil in kurzer Chlamys mit ihrer Last nach rechts schreitend zeigt und zudem dem Vordermann eine weitere Frucht in die Linke gibt.[3]

§ 132. David. Zu den Bildern, welche die Bitte um den Beistand Gottes für die Seele der Verstorbenen ausdrücken, rechnet Wilpert auch dasjenige des David mit der Schleuder. Obwohl Aringhi mehrere kannte, zeigt heute nur mehr ein Katakombenfresko, ein Deckengemälde des Cub. III in S. Domitilla, den jugendlichen Helden in purpurgezierter tunica exomis, die Schleuder in der Rechten.[4] Die Identifikation ermöglichen einige wenige Werke der Plastik, gallische Sarkophage,[5] eine Szene der Lipsanothek von Brescia und Miniaturen, z. B. ein Bild im Cod. ms. graec. 17 der Markusbibliothek (10. Jahrh.) sowie der Cyklus zu Bawit. Ein ganzer Davidcyklus östlicher Provenienz und vielleicht dem sechsten Jahrhundert zuzuweisen, wurde als Schmuck von neun Silberschüsseln im zweiten cyprischen Silberschatz wiedergefunden, nämlich folgende neun Darstellungen: D. den Löwen tötend, D. den Bären erlegend, Samuels Bote kommt zu D., Samuel salbt D., D. vor Saul, D. legt Saul die Rüstung an, D. mit Goliath redend, D.s Kampf mit dem Riesen, D.s Hochzeit.[6]

§ 133. Eliä Himmelfahrt, in welcher das Mittelalter die Auffahrt des Herrn vorgebildet sah, galt gemäß älteren Gebetstypen, namentlich der commendatio animae, als Vorbild der zur Seligkeit Eingehenden. Die Seltenheit der ziemlich schwierigen Darstellung hatte vielleicht ihren Grund in dem Unvermögen, sie ohne starke Anlehnung an antike Sujets, die Heliosbilder und

---

[1] Bull. 1863, 76; MKR § 106,

[2] Garr., Vetri ornati No. 9; RQS 1887, 325 f. — Siehe S. 309 Note 4.

[3] H. Vincent, La grappe d'Echkol, Revue biblique 1902, 600 f. und J. E. Hanauer, Sculptured figures from the Muristan etc. (Palestine expl. Fund, quaterly statements) 1903, 83 f.

[4] MKR § 105.

[5] Le Blant, Les sarcophages chrét. de la Gaule p. 17, 35.

[6] O. M. Dalton, A second silver treasure from Cyprus, Archaeologia LX, 21—24 mit Abb. Siehe unsre Proben Abb. 273.

Apotheosen zu gestalten. Elias in Tunika und Pallium hält mit der einen Hand die Zügel der vor ihm emporsteigenden Rosse (Quadriga) und überläßt dem hinter ihm stehenden Elisäus sein Pallium, welches dieser auf manchen Sarkophagen mit verhüllten Händen entgegennimmt.[1] In einigen Fällen war die Personifikation des Jordans, der seine Rechte gegen das Viergespann erhebt, beigefügt, so bei dem Lunettenbild eines Arcosols in S. Domitilla (Cub. IV)[2] u. a. und auf einem vatikanischen Sarkophage im Louvre.[3]

§ 134. Auch im Jonascyklus liegt jener bildmäßige Reflex der Sehnsucht nach σωτηρία vor. Unter allen alttestamentlichen Paradigmen der urchristlichen Kunst spricht er neben der Vision des Ezechiel am klarsten das große Auferstehungsdogma aus, die ἐλπίς καὶ πίστις εἰς σαρκὸς ἀνάστασιν. Fresken, Reliefs, Goldgläser, Diptychen, Lampen und Gemmen bringen demgemäß die Geschichte der wunderbaren Errettung des Propheten, ein beliebtes Motiv auch im alten Gebetswesen. So heißt es an einer liturgisch anmutenden Stelle der apostolischen Konstitutionen (V, 7): »Der den Jonas nach drei Tagen lebend und unversehrt aus dem Leibe des Meerungeheuers gezogen, die drei Knaben aus dem babylonischen Feuerofen, Daniel aus des Löwen Rachen, dieser wird nicht der Kraft ermangeln, uns zu erwecken . . . Er ist's, welcher den vor vier Tagen gestorbenen Lazarus, des Jairus Tochter, der Witwe Sohn vom Tode erweckte, der selbst am dritten Tage erstand, als Sicherheit unserer Auferstehung . . . Der den Gichtbrüchigen gesunden, die verdorrte Hand heilen machte und dem Blinden das von Geburt an fehlende Augenlicht durch Erde und Speichel gegeben, der wird auch uns erwecken. Der mit fünf Broten und zwei Fischen fünftausend gespeist und zwölf Körbe erübrigte, der Wasser in Wein verwandelte und aus des Fisches Maul den Stater für die Zinseinnehmer durch Petrus sandte, dieser wird auch die Toten auferwecken.«



Abb. 156. **Der Wurf ins Meer.** (Fresko der Großen Oase.)

Die Jonasbilder datieren bis ins zweite Jahrhundert zurück. Es kommen, bald vereinzelt, bald zusammengelegt, vier verschiedene

[1] Vgl. MKR § 110.
[2] Wilpert, Katakombengemälde 33.
[3] Garr. tav. 324, 2. Vgl. auch 327, 3. 328, 2.

Szenen in Betracht: 1. der Wurf ins Meer, in der Regel kombiniert mit der Verschlingung; 2. die Rettung bzw. Ausspeiung; 3. die Ruhe unter der grünenden Laube; 4. unter der verdorrten Laube oder unter freiem Himmel. Gemeinsam ist fast allen die Nacktheit des Propheten.[1] Auch der seepferdartige Typus des Untieres (Behemah, κῆτος, cetus) stimmt auf vielen Bildern überein; sein dickgeringelter, sich verjüngender Schweif erinnert im Verein mit dem dünnen Hals und den langen Ohren lebhaft an die Figur des Hippokampos der römischen und pompejanischen Malerei.

1. Der Meerwurf geschieht von einem Schiffe aus, das von Tiberboot und Nilbarke (Abb. 156) bis zur Galeere variiert. Gewöhnlich wirft einer aus der oft mehrköpfigen nackten Besatzung den Propheten direkt in den Rachen des Ungeheuers. Seltener ist der Akt des Verschlingens ohne Schiff, also allein dargestellt, z. B. auf einem Deckenbild der Kammer XII in Santi Pietro e Marcellino.[2] Unter der Bemannung des Schiffes erscheinen zuweilen Oranten;[3] auf der Schale aus Podgoritza sind alle Insassen betend dargestellt, wohl im Sinne von Jon. 1, 5 f., wo vom Gebete um Errettung aus Sturm die Rede ist; zum Überfluß erscheint auf einigen Bildwerken noch die Personifikation des Windes.[4]

2. Die Ausspeiung oder Rettung an Land zeigt Jonas, wie er mit vorgestreckten Armen aus dem Rachen des Tieres herausfliegt. Wird das Land überhaupt angedeutet, so geschieht es in der verschiedensten Form, vom einfachen Felsen bis zum belebten und bebauten Strande. Besonders charakteristisch ist in dieser Hinsicht das Frontispiz des überaus plastischen Jonassarkophags aus dem vatikanischen Cömeterium (jetzt Lateranmuseum) sowie ein ausführlicheres sardinisches Fresko, wo zudem ganz abweichend Jonas kopfüber in weitem Bogen ins Wasser stürzt und dicht daneben das Meertier ans Schiff herankommt, während es links von neuen erscheint und den Propheten ausspeit. Bemerkenswert sind hier die reitende Figur über der Palme, die orantenartige Kniefigur, die Jonas unter der Staude vorstellen soll,[5] sowie rechts

---

[1] Ausnahmen von diesem hellenistischen Typ z. B. Garr. tav. 384, 2. 396, 19, sowie die Miniaturen der alexandr. Weltchronik und des syrischen Evangeliars vom J. 586.

[2] Für die Malereien vgl. MKR § 102, fürs Allgemeine O. Mitius, Jonas auf den Denkmälern des christl. Altertums [Heft IV von Fickers Archäologischen Studien], Leipzig 1897. Ein sehr interessantes Jonasaltärchen aus Tarsos, jetzt im Metropolitan-Museum zu New York, veröffentlichte W. Lowrie im American Journal of Archaeology 1901, 51.

[3] Z. B. Garr. tav. 385, 4. 397, 11 u. 12, 400, 10.

[4] A. a. O. 380, 4. 307, 1.

[5] Wenigstens scheint das aus einer weiteren (stark retouchierten!) Aufnahme NB 1901, 64 hervorzugehen; vgl. de Rossi im Bull. 1892, 140 ff. —

das Begleitschiff mit seiner eigenartigen Szenerie, die jedoch nicht symbolisch gewertet werden darf.

3. Jonas unter der Laube. Eine klassische Darstellung dieser Szene ziert den § 149 abgebildeten Sarkophag vom römischen Forum, ein Werk des vierten Jahrhunderts. Unter der aus Stämmchen gefertigten Laube, von welcher Blätter und Früchte herabhängen, erblickt man den Propheten in ruhender Lage, welche durch die über das Haupt geschlagene Rechte markiert wird. Links von ihm ist das Ungeheuer und ein Teil des Fahrzeuges sichtbar. Der Künstler hat also die Rettungsszene mit der Ruhe, wie das häufig geschah, verschmolzen. Fehlt diese Szenenmischung, dann erblicken wir den Propheten in ähnlicher Stellung oder halb sitzend unter der Laube, deren Frucht ihn beschattet und schützt (Jon. 4, 6) und die der Künstler gemäß der älteren Bibelversion als cucurbitis, Kürbispflanzung, darstellte.[1] Mitunter vertritt ein Kürbiszweig bzw. -Baum mit überhängendem Aste die Laube.[2] Auf diese Weise hilft sich der Verfertiger der hier abgebildeten Gemme. In der Reihenfolge von links nach rechts sieht man darauf, umrahmt von einem durch einen Stern getrennten Oliven- bzw. Kürbisast, einen Orans zwischen zwei Lämmern,[3] den guten Hirten mit dem Lamm und zwei Schafen zu seinen Füßen, darunter zwei Fische; auf ihn fliegt eine Taube mit dem Ölzweig zu. Es folgt dann die Jonasszene: das geschweifte Ungeheuer, ein Schiff und der ruhende Prophet. Die Komposition illustriert gleichsam die Paxformel: mögest du einst Ruhe in Gott finden, nicht anders, als wenn wir über dem ruhenden Jonas auf einer Arcosolwand der Cyriakakatakombe die Worte gemalt lesen: ZOSIMIANE · IN DEO VI(bas)[4] oder unter der Knabenbüste eines



Abb. 157. **Sarder des Brit. Museums.**

Überaus grotesk ist die Darstellung (Ausspeiung) einer Terrakottaplatte aus Kasrin, jetzt im Musée Lavigerie. Delattre, Musée L., pl. II 5.

[1] In die Zeit nach der Kontroverse (cucurbitis — hedera) zwischen Hieronymus und Augustin über diese Übersetzung fallen einige Sarkophage mit Efeulauben. Beispiele Bull. 1866, 46 (Arles); Aringhi, Roma Subt. II 332 (Rom) sowie ein Exemplar im Museum von Algier. — V. Schultze, Archäologie 171 neigt zu der Ansicht, als habe in einigen Fällen (Garr. tav. 6, 4. 22, 5) der Mythus des Endymion die Darstellung beeinflußt.

[2] Z. B. Garr. tav. 307, I, 374, 4. 377, I. 380, 4.

[3] Dalton, Catalogue p. 5 n. 25 hält die Tiere möglicherweise für Löwen, was dann auf Daniel herauskäme; doch ähneln sie sehr den übrigen Schafen.

[4] Bull. 1876 tav. VIII. Das Goldglas Garr. tav. 174, 8 zeigt die Szene der Verschlingung mit der Beischrift ZESES = ζήσαις.

kleinen Sarkophags im Lateranmuseum den ruhenden Propheten erblicken.[1]

Ganz ausnahmsweise folgt die alte Kunst vielleicht einmal der seit Augustin und Hieronymus stärker ausgesprochenen Typik, die in Jonas das Bild Christi, und zwar der resurrectio, sieht, wenn ein Goldglas den ΙΧΘΥϹ unter der Kürbisstaude ruhen läßt; man darf jedoch kaum in der Siebenzahl der Früchte eine besondere Symbolik, etwa zur ewigen Sabbatruhe der Seelen, erkennen.[2] Dem Fisch über dem Schiffe auf einem der im fünften Buche abgebildeten Glasmedaillons fehlt jede tiefere Bedeutung; er ist ein lediglich maritimes Attribut.

4. Unter der verdorrten Staude, welche gemäß den Endversen des Jonasbuches die göttliche Barmherzigkeit ins Gedächtnis ruft, pflegt der Prophet aufrecht sitzend mit angezogenem rechten und ausgestrektem linken Bein dargestellt zu sein. Zuweilen sitzt er auch unter freiem Himmel.

Die bußfertigen Niniviten treffen wir ein einziges Mal neben der Szene 3 auf einem im Portikus der Basilika von S. Maria in Trastevere eingemauerten Sarkophagfragmente.[3]

§ 135. Ezechiels Vision. In ziemlich realistischer Auffassung erscheint die Belebung der Totengebeine (Ezech. 37) auf jener farbenreichen, einem heidnischen Aschengrab zu Köln entnommenen Glaskuppe des Britischen Museums.[4] Im Anschluß an zwei Jonasbilder erblickt man eine nach links gewandte jugendliche Figur in Tunika und Pallium (rote Clavi), mit der Rechten einen Stab über die blaugrüne Fläche senkend, auf welcher zerstreut ein Haupt, zwei Hände und zwei Beine liegen. Bäume schließen die Bildfläche ab. In etwas veränderter Form begegnet diese äußerst seltene Vision auch auf wenigen Sarkophagen der nachkonstantinischen Epoche.[5] Es liegen da ein oder mehrere nackte Körper, mitunter auch Köpfe am Boden, während ein bis zwei andere aufrecht stehen, also bereits erweckt gedacht sind. Der Prophet streckt in der oben beschriebenen Pose den thaumaturgischen Stab aus; neben ihm eine Begleitfigur, »die Hand des Herrn«, die über ihn kam und ihn hinausführte aufs Totenfeld, wo Ezechiel die trostreichen Worte vernahm, in welchen sein Volk der Auferstehung versichert wird: »So spricht Gott der

---

[1] Garr. tav. 359, 1.

[2] Garrucci verweist vol. III p. 135 auf Hilarius, Prol. in Psalm. 12 sowie Ps. 91, 9; vgl. seine Abbildung tav. 174, 4.

[3] Garr. tav. 396, 11.

[4] Dalton, Catalogue n. 628; gute Abbildung Garr. tav. 169, 1.

[5] Ebenda 312, 1. 318, 1. 372, 2. 373, 3. 376. 4. 398, 3. de Waal erblickt RQS 1906, 28 ff. in diesen Szenen der Totenerweckung nicht den Propheten, sondern den Herrn. — Cf. W. Neuß, Das Buch Ezechiel, Münster 1912.

Herr: siehe, ich will eure Grabhügel auftun und euch, die ihr mein Volk seid, aus euren Gräbern herausführen und euch bringen in das Land Israel.« (Ezech, 37, 12.)

§ 136. Die babylonischen Jünglinge, Ananias, Azarias, Misael, behaupten sich als Beispiele der Standhaftigkeit, göttlicher Hilfe und Errettung wie im altchristlichen Gebetswesen und der literarischen Überlieferung [1] ebenso auch in der Kunst. Es kommen zwei Szenen in Betracht:

1. Die Verweigerung der Anbetung (Dan. 3, 18). Gegenüber Nebukadnezar, der in Rüstung und darübergelegter Chlamys aufzutreten pflegt und in dem Paulin von Nola den Satan erkennen möchte, sieht man die drei Orientalen in phrygischem Gewande, nämlich gegürteter Tunika, Beinkleidern, leichter, oben geknüpfter Mantille und der charakteristischen τιάρα. Zwischen dem König und den in lebhafter Pose gedachten Hebräern ruht auf einer Säule das Standbild, meist eine Büste. Die Darstellung, Prototyp des Opfers vor dem Kaiserbilde, begegnet sowohl auf Cömeterialbildern als auf Sarkophagen, sogar auf Lampen. Einige der letzteren, afrikanischen Ursprungs, haben die Eigenart, den König sitzend und die Hebräer minder erregt vorzuführen (Abb. 158), was Anlaß zur Vermutung bot, ob hier nicht vielmehr an den protector zu denken ist, statt des persecutor, welcher miraculo salutis trium puerorum commotus atque mutatus ein Edikt zugunsten ihres Gottes erließ.[2] Die Szene ist ein Protestbild gegen den Kaiserkult.[3]



Abb. 158. Lampe aus Karthago.

2. Die Jünglinge im Feuerofen kommen, stets als Oranten gedacht, etwa zwanzigmal auf Sepulkralfresken vor, fast ebenso oft in der Sarkophagplastik, seltener auf Elfenbeinwerken usw.[4] Ihre

[1] Siehe Michel, Gebet und Bild 53 ff. Als Vorbild der Martyrer schon im Clemensbrief c. 45.

[2] A. Toulotte, Le roi Nabuchodonosor sur les monuments africains. NB 1900, 113–119. Zur Abbildung vgl. Delattre, Musée Lavigerie p. 32.

[3] Vgl. E. Becker in der Festschrift: Konstantin der Große 154 ff.

[4] Siehe MKR § 100; für die Sarkophage Garr. vol. V, wo eine Zeichnung der Chigiana hervorgehoben sei mit vier Personen in den Flammen, davon

Kleidung wie sub. 1. Der Ofen, zuweilen fehlend und durch Flammen ersetzt,[1] hat viereckige Form mit 1—4 Feueröffnungen. In einigen Fällen naht, Holz herbeischleppend oder die Glut schürend, ein Scherge. Es ragt entweder nur der Oberkörper der drei betenden Opfer in Frontstellung aus den Flammen heraus, wie es die Abbildung jenes in der Nähe der Prätextatkatakombe gefundenen Hirtensarkophages veranschaulicht, oder sie stehen in voller Figur sichtbar, wovon die alten Fresken der griechischen Kapelle ein Beispiel geben (Abb. 117). In etwas freierer Pose treten die jugendlichen Helden auf jenem im vorhergehenden Paragraphen genannten Kölner Glase auf: der mittlere in Frontstellung, die anderen nach außen gewandt, zudem ausnahmsweise nackt.[2] Elfenbeinwerke fügen als weiteres Detail den mit dem Kreuzstab die Glut löschenden Engel hinzu.[3] Dagegen schwebt eine Engelsgestalt über den Reliefs einiger Terrakottalämpchen.[4] Nur selten spricht der Künstler den sepulkralen Gedanken klar aus, indem er z. B. die Friedenstaube herzufliegen läßt,[5] oder, am deutlichsten auf der Lipsanothek zu Brescia[6] sowie vielleicht auf einem von Wilpert in der RQS 1889 Tafel VIII publizierten Bilde aus Santa Domitilla, indem er den Verstorbenen zwischen die jugendlichen Helden setzt, gleichsam als Illustration zur commendatio animae: libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti tres pueros de camino ignis ardentis et de manu regis iniqui.

§ 137. Auch Susanna zählt zu jenen Typen, welche glänzend den Beistand Gottes und die Errettung der Frommen illustrieren. Die Darstellung ist verhältnismäßig selten. Als früheste bezeichnet Wilpert jene im Schiff der Cappella greca. Es sind dort an den Seitenwänden drei Szenen aus der Geschichte der Jungfrau abgebildet: auf der rechten Wand der Überfall durch die Ältesten (Abb. 117), auf der linken die Anklage und die Errettung bzw. Danksagung. Doch gehören diese dem Anfang des zweiten Jahrhunderts zuzuschreibenden Fresken, was ihre Auffassung anbelangt, nicht zu den glücklichsten. Susanna als Orans beherrscht im ersten Felde die Komposition, links von ihr steht in ruhiger Haltung Daniel, rechts dicht hintereinander die beiden Richter. Die Anklageszene zeigt gemäß Dan. 34. f. die Ältesten, wie sie die Hände aufs Haupt der Beschuldigten legen und sie festhalten. Daneben,

---

eine bärtig und nicht Orans; es ist das NB 1897 tav. V publizierte römische Fragment.

[1] Ein Fresko der Wüstennekropolis deutet ihn an durch die Inschrift ΚΑΜΙΝΟϹ über den Flammen.

[2] Dalton a. a. O., vielleicht auch die Patene n. 629.

[3] Buchdeckel zu Ravenna Garr. tav. 421. Westfälische Pyxis bei Hahn, Fünf Elfenbeingefäße, Hannover 1862 Tafel I 1, Garr. tav. 437.

[4] Ebenda 475, 7. RE II 78.

[5] Cubiculum 5 (Bosio) der Priscillakatakombe.

[6] Garr. tav. 443 (siehe unsere Abb. 267 im vierten Buche).

durch einen Baum getrennt, ein Mann und eine Frau als Oranten, offenbar Daniel und Susanna danksagend.[1] Diese cyklische Darstellung hat ein Analogon auf einem Sarkophage der Kathedrale von Gerona,[2] im übrigen pflegt sich die Kunst mit der Wiedergabe der Jungfrau zwischen den beiden Alten[3] oder allein[4] zu begnügen. Eine auf einem hochlehnigen Stuhle sitzende COYCANNA, wie sie im libyschen El-Kargeh nachgewiesen wurde, ist ein Unikum der Kunstübung;[5] ob man in der von Löwen flankierten Orans eines Elfenbeinkammes aus Achmim[6] Susanna oder Thekla zu sehen hat, ist zweifelhaft.

§ 138. Daniel, welchem Konstantin auf dem Forum von Ostrom eine Statue errichtete,[7] erscheint nicht nur als Richter in der Susannageschichte, sondern auch selbständig 1. in der Löwengrube, 2. als Drachentöter. Die erstgenannte Szene gehört zu den beliebteren der alten Kunst.[8]

1. Eine jugendliche, meist unbekleidete männliche Gestalt in Orantenhaltung steht en face zwischen zwei in der Regel ihr zugewandten Löwen, welche sitzen, seltener liegen oder stehen. Überaus zahlreich sind die Monumente, auf denen der Prophet so vorkommt.[9] Aber gerade das älteste Bild, ein Fresko der linken Wand der Flaviergalerie vom Ende des ersten Jahrhunderts, weicht wesentlich von diesem Schema ab, indem der bekleidete Prophet auf einer Erhöhung steht, die Bestien gegen ihn emporspringen.[10] Die wenigen Bilder, die ihn bekleidet zeigen, bevorzugen phrygische Tracht, so u. a. ein Fresko von S. Gennaro zu Neapel

---

[1] Wilpert, Fractio panis 22 f. und MKR § 101.

[2] Garr. tav. 377, 3. Vgl auch die Lipsanothek von Brescia. — Bemerkenswert ist das Hinzutreten der in frühchristlicher Zeit seltenen Szene des Urteils Salomos auf dem Schmuck eines 1894 in San Nazaro zu Mailand gefundenen Silberkastens, offenbar eines Behälters für Brandea mit fünf Reliefbildern, wahrscheinlich orientalischen Ursprungs und noch aus dem 3. Jahrh. Vgl. Gräven, Ein altchristl. Silberkasten, Ztschr. f. christl. Kunst 1899, Sp. 1—15, sowie § 212.

[3] Ein 1845 von Perret (Catacombes I pl, 78) entdecktes Katakombengemälde läßt SVSANNA als Lamm zwischen zwei Wölfen erscheinen, von denen der eine die Beischrift SINIORES hat. Ob hier und in anderen Fällen der Nebengedanke an die von Juden und Heiden verfolgte Kirche Platz greift, ist fraglich, wenngleich diese allegorische Deutung schon frühzeitig sich nachweisen läßt. Vgl. Hippolytus, In Daniel et Sus., ed. Fabric. p. 274.

[4] Siehe unsere Abbildung der Schale von Podgoritza, wo über der Orans die Worte SVSANNA DE FALSO CREMINE stehen. Bull. 1877. — Zweifelhaft erscheinen mir die vier von Vopel, Goldgläser 70, genannten Gläser.

[5] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 38 n. 11.

[6] Forrer, Die frühchristl. Altertümer von Achmim-Panopolis Taf. XII.

[7] Eusebius, Vita Constantini IV 39

[8] Über die Entwicklung d. ikonographischen Typus handelt Strzygowski, Orient oder Rom 92 ff.; hierzu vgl. O. Wulff, Sitzgsber. d. k. gesch Ges. in Berlin, 1906, 19 ff.

[9] Siehe die Zusammenstellung bei Kraus RE I 342 f. und unsere Abbildungen im Abschnitt über die Goldgläser und Textilien.

[10] MKR § 97.

und der im vorigen Paragraphen erwähnte Kamm aus Achmim. Dagegen erblickt man auf einem Fresko des Cömeterium der Vigna Cassia zu Syrakus den Propheten in langem, bis an die Knie reichendem Lendenschurz und ohne Kopfbedeckung. Auch die Fresken von El-Kargeh gehören zu den Ausnahmen und deuten zudem die Grube an. In einem Falle sieht man den mit Ärmeltunika bekleideten Oranten zwischen zwei Tieren in einem scharfumgrenzten Raume mit der Überschrift: ΔΑΝΙΗΛ ΕΝ ΛΑΚΚꞶ, während das jüngere Kuppelbild ΤΑΝΙΗΛ in einer gemauerten eckigen Grube in eleganter Pose vorführt (Abb. 114). Seinen rosafarbenen Leib deckt eine weiße ärmellose Tunika, die Hände sind vor der Brust nach außen geöffnet, ein Bild unerschütterlichen Vertrauens auf göttliche Hilfe; er allein von allen Figuren ist durch den Nimbus ausgezeichnet.[1] Auch das schöne, dem sechsten Jahrhundert anzuweisende Holzrelief aus Bawit sei erwähnt, das Daniel im persischen Kostüm zwischen den beiden Löwen in einer säulenflankierten Muschelnische zeigt.[2]

Einige Sarkophage fügen den Danielbildern noch die Habakukepisode bei, so einer aus S. Paul (im Lateran), wo Habakuk auf den Kopf des Löwen einen Korb mit Brot plaziert, ein anderer zu Brescia, wo die Hand Gottes den Speisezuträger bei den Haaren durch die Luft hinzieht.[3] Ein koptischer Bildclavus in meinem Besitz verdoppelt in symmetrischer Absicht die Gestalt des Herbeischwebenden.

2. Die Drachenvergiftung ist auf Fresken unbekannt, dagegen häufiger auf Sarkophagen und Goldgläsern nachgewiesen. Ein Londoner Glasboden gibt folgende Szene wieder: Der jugendliche, in Tunika und Chlamys auftretende Prophet reicht mit beiden Händen dem aus einer Höhle sich emporringenden Tiere den runden Kuchen. Hinter Daniel eine jugendliche Gestalt in Tunika und Pallium, ausgezeichnet durch den Nimbus und den thaumaturgischen Stab: Christus, der das Wunder wirkt.[4] Auch die Sarko-

---

[1] Kaufmann a. a. O. 33 f. u. 51. Das Danielfresko der Katakombe bei Alexandrien ist leider zerstört. Vgl. Bull. 1865, 60. — Die von Strzygowski »Kleinasien« S. 68 abgebildeten Skulpturen von Tschardagh-Kjöi stellen wohl eher einen Märtyrer als Daniel vor. Dagegen wurde aus den spärlichen Ruinen von Kherbet Madjuba in der Region von Sitifis das Fragment eines Tabernakelbodens (tegurium) gerettet mit einem jugendlichen bekleideten Orans zwischen zwei Löwen und der Überschrift DANIEL IN LACV LEONVm. Siehe Bull. 1891, 67—72.

[2] O. Wulff, Altchr. Bildwerke Nr. 242.

[3] Garr. tav. 323, 2; Daniel und Habakuk waren auch auf Gürtelschnallen der merowingischen Zeit sehr beliebt. — Die Habakukszene (und vielleicht auf der Rückseite eine weitere bisher unbekannte Danielszene) zeigt in interessanter Variante ein ins vierte Jahrh. zu datierender Elfenbeinkamm aus Hipporegius (Algier). Vgl. Strzygowski, Der algerische Danielkamm OC 1911, 83—87.

[4] Dalton, Catalogue n. 619 plate XXIX (Garr. tav. 173, 14); andere Beispiele Vopel, Goldgläser 67 n. 12.

phage zeigen Daniel meist in Begleitung einer weiteren Person.[1] In nicht übler Auffassung läßt der Meister eines solchen aus dem vatikanischen Cömeterium die Schlange sich an einer Palme emporwinden und Daniel über die Flammen des Opferaltares hinweg ihr das Gift reichen.[2]

Die Symbolik ergibt sich aus der Zusammenfassung mit Christus: Macht und Hilfe des Herrn.

§ 139. Tobias. War in der Vorhalle der Basilika von Nola, wie Paulinus (Poem. XXVIII 25) berichtet, der ältere Tobias dargestellt, so in der sepulkralen Kunst ausschließlich der jüngere, bald mit dem Fisch, den er aus dem Wasser zieht, am Schwanz trägt oder dem er ins Maul greift, bald mit dem Hund, in dessen Begleitung er die Eingeweide des Tieres mitführt. Am drastischsten wirkt die Fischoperation auf einem Sarkophage von Le Mas d'Aire.[3] Sowohl die wenigen Beispiele aus der Katakombenmalerei[4] als die der Plastik und einige Goldgläser u. dgl. zeigen Tobias in der Regel bekleidet. Die Szene soll nach Kraus »die Allmacht und Güte Gottes zur Aufrichtung der Gemeinde nahebringen; möglich, daß eine gewisse Beziehung auf den Ichthys unterläuft.«[5] Es ist nicht zu vergessen, daß es sich in einzelnen Fällen um rein genrehafte Bilder aus dem Fischer- und maritimen Leben handeln kann, wie das z. B. aus der Staffage des großen lateranensischen Jonassarkophages evident hervorleuchtet.[6]

§ 140. Job. Der Dulder sitzt auf einem Erdhaufen oder Fels, gekleidet in die ärmliche, enggegürtete tunica exomis, das eine Bein etwas höher stellend und den Arm aufstützend. So kennen ihn die Gemälde,[7] während die Sarkophage und übrigen Denkmäler das Thema zuweilen erweitern durch Hinzufügung der Gattin. Im Frontispiz des leider verlorenen Neußer Kästchens (4. Jahr.) sah man Job auf dem Erdhaufen und ihm gegenüber eine weibliche Figur, welche dem Unglücklichen ein mit Kreuzkerbe versehenes Brot hinreicht, darüber die Worte IOB BLASTEMA = blasphemat.[8] Dieselbe Szene kehrt auf dem Bassussarkophag wieder; hier ist im Hintergrunde zwischen beiden noch eine männliche Füllfigur sichtbar, die keine besondere Deutung beansprucht.[9] Anderwärts erscheinen auch noch einige Freunde, z. B. auf einem

---

[1] Beispiele Garr. tav. 319 f.
[2] Aringhi, Roma Subt. I 289.
[3] Garr. tav. 301, 3.
[4] MKR § 104.
[5] Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 148.
[6] Garr. tav. 307, 1.
[7] MKR § 103. Ein Gemälde in der Katakombe ad duas Lauros hat die Besonderheit, daß Jobs Weib an einem Stabe eine runde Brezel (ciambella) darreicht.
[8] Bonner Jahrbücher 1878 Taf. IV.
[9] de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus 36. Unsre Abb. 238–40.

fragmentierten Sarkophag aus Brescia.[1] Ein bartloser Jüngling nimmt an der Szene eines lateranensischen Sarkophages teil, wo zudem Job ein Faldistorium mit Schemel zur Verfügung steht.[2] Was die Deutung der Szene angeht, so legt sie die Schrift dem Propheten selbst in den Mund mit den Worten Job 19, 25: scio quod redemptor meus vivit et in novissimo die de terra surrecturus sum. Seine Rettung aus so viel Trübsal und der unvergleichliche Lohn aber boten Anlaß zur Bitte der commendatio animae: libera, Domine, animam servi tui, sicut liberasti Iob de passionibus.

§ 141. Isaias. Nur zweimal nachgewiesen ist die apokryphe Geschichte vom Martyrium des Isaias. Auf dem Sektor eines von Garrucci veröffentlichten Goldglases[3] wird ein nackter aufrechtstehender Orans von zwei Personen vermittels einer sehr breiten Säge zerteilt, und das Blut strömt herab. Ein Fresko der Oasennekropolis zu El-Kargeh zeigt dagegen den Propheten sitzend und mit herabhängenden Armen. Er ist gleichfalls nackt. Über seinem Haupte liest man IHCAIAC: das erste I verschwindet in einer der vom Kuppelloch auslaufenden Schmutzlinien. Rechts und links handhaben die Henker eine schmale Säge.[4] Neben diesen Bildern ist der alten Kunst nur die ebenso seltene »prophetische Vision« der Geburt des Erlösers bekannt, worauf wir weiter unten zurückkommen. Auch das Malerbuch vom Berge Athos kennt nur diese beiden Szenen. Jedoch ist in der griechischen Kunstübung die Szene des Martyriums weiter ausgedacht und ausgeschmückt: der Prophet ist an einen Baum gebunden, Manasse und Gefolge präsidieren der Exekution usf. Ein übermaltes Fresko der alexandrinischen Katakombe stellt Isaias als Einzelfigur dar.



Abb. 159. **Martyrium des Isaias.** (El-Kargeh.)

§ 142. Jeremias. Auch ein sehr merkwürdiges, leider stark verdorbenes Bild dieses Propheten hat die Kunst der Wüste überliefert. Eine fast unkenntliche, aber durch die Inschrift ἰεPHμIAC gesicherte Gestalt steht am Fuße eines Gebäudes, welches als IЄρoYCAΛHM gekennzeichnet wird. Den tempelartigen dreitorigen Bau zieren Girlanden. Mit der Rampe oder Treppe, die zu ihm emporführt, erinnert er an zahlreiche Vorbilder der altchristlichen Kunst. Die Darstellung an sich in Verbindung mit

[1] Garr. tav. 323, 3.
[2] Unsere Abb. 186; vgl. Le Blant, Les sarcophages de la Gaule p. 17.
[3] Civiltà cattolica I 692; Garr. tav. 171, 3.
[4] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 35 f.

Jeremias ist freilich der abendländischen Übung fremd geblieben. Vielleicht haben wir aber hier einen Vorläufer der Athoskunst, in deren Kanon der Prophet außer der bekannten »Sumpfszene« auch bei der Eroberung Jerusalems zugleich mit Baruch neben der Stadt erscheint und diese beweint.[1]

B. Neutestamentliche Bilder.

(Der christologische Cyklus.)

§ 143. In der älteren Kunst dominieren weitaus die aus dem Alten Testament entnommenen judenchristlichen Typen. Wir haben gesehen, daß ihre Auswahl im wesentlichen sich aus dem Bestreben ableiten läßt, die göttliche Hilfsbereitschaft und das Verlangen nach σωτηρία zu illustrieren. Die gleiche Beobachtung läßt sich auch an vielen Szenen aus dem Neuen Testamente machen, dessen Wunder und Totenerweckungen dieser supranaturalen Richtung wesentlich entgegenkamen. Interessant ist es zu sehen, wie sich auch hier Gebet und Bild decken, wenn auch einige gerade der beliebtesten Sujets, z. B. der gute Hirt, die Magier, im Gebetsformular seltener sind, anderseits auf den Denkmälern einige der Gebetsparadigmen völlig fehlen.[2] Doch bleibt zu bedenken, daß das monumentale Material noch manche Ergänzung namentlich von seiten des Orients erfahren dürfte.

Und anderseits darf betont werden, daß gerade das Neue Testament mehr wie das Alte Stoff zu historischen Bildern geliefert hat, denen wohl gewisse symbolische Nebenbeziehungen nicht abgehen, die aber im wesentlichen die frohe Botschaft der Erlösung historisch dokumentieren wollen. Es gilt das namentlich von jenen Szenen, die sich auf Vorhersagung, Kommen, Leiden und Sterben des Herrn beziehen.

Vom kunstgeographischen Standpunkt aus wichtig sind die Ergebnisse einer Untersuchung, die J. Reil auf Grund der Sepulkral- und Kirchencyklen sowie der einschlägigen Kleindenkmäler über die christologischen Bildcyklen des Urchristentums angestellt hat.[3] Er kommt zu folgendem geographischen und chronologischen Ergebnis: 1. Hellenistische Mittelmeerländer: liefern, von sepulkral-symbolischen Motiven ausgehend, als Basis des Cyklus die Wirksamkeit des Herrn in Wunder- und Lehrtätigkeit (4. Jahrh.). 2. Orientalische Ostmittelmeerländer: konzentrieren unter Überbietung hellenistischer Anfänge Jesu Kindheit, Leiden und

[1] Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 93.
[2] Michel, Gebet und Bild 60.
[3] J. Reil, Die altchristl. Bildcyklen des Lebens Jesu (J. Fickers Studien über altchr. Denkm. 10), Leipzig 1910.

Endherrlichkeit im Bilde aus christologisch-soteriologischem Interesse (5. Jahrh.). 3. Der hellenistische Orient (werdende hellenistich-orientalische Reichskunst): entwickelt großzügig die stattliche erzählende Folge des Gesamtcyklus (5.—6. Jahrh.). 4. Palästina: wandelt einerseits ihn zum Festcyklus ab, begnügt sich anderseits mit seinem Pilgercyklus lokalen Charakters (6. Jahr.). 5. Byzanz: übernimmt die wichtige Rolle, den Vollcyklus und seine Abwandlungen über die weite Welt zu verbreiten (vom 6. Jahrh. ab). 6. Das karolingische Abendland: rettet und bewahrt in Anknüpfung an Vergangenes hellenistisches Sondergut, ohne des Orients Gaben zu verachten. Vgl. § 180 ff.

§ 144. Der Gotthirte, eine ideale Verkörperung der christlichen Heilsidee, ist die populärste und sympathischste sowie eine der ältesten Figuren der ersten christlichen Kunst. Malte die literarische Überlieferung im Anschluß an die Evangelien (Joh. 10, 1—27 und 21, 15-17. Matth. 15, 24. Luk. 15, 4 f.) das schöne allegorische Bild mit Vorliebe aus — es sei an Clemens von Rom und an den »Hirten« des Hermas erinnert —, so verbreitete es sich anderseits schon in frühester Zeit über alle möglichen Erzeugnisse von Kunst und Handwerk. Ende des ersten Jahrhunderts finden wir es bereits mehrfach unter den Fresken der Domitillakatakombe, ums Jahr 200 zierte es nach Tertullian bereits die Abendmahlskelche. Dieses älteste Christusbild, in denkbar schroffstem Gegensatz zum realen Christbild der nachnicänischen Zeit, wurzelt auf demselben Boden, dem wir die ersten nicht allegorischen Bilder Christi verdanken, welche ebensowohl in der gnostischen Literatur des zweiten Jahrhunderts, wie in der Kunst eine Rolle spielen (§ 166). Jung und wohlgestaltet (ποιμὴν καλός) ist beiderseits die Losung. Rein äußerlich genommen ist der Typus sowohl des tragenden wie des weidenden Hirten eine Schöpfung im Geiste antiker Kunst, symbolisch dagegen ein Motiv, welches dem Vorstellungskreise der Heiden- wie der Judenchristen entsprach wie kaum ein zweites aus dem alten Typenschatz. Der Gotthirte erscheint jugendlich, in kurzer gegürteter Tunika mit den gamaschenähnlichen fasciae crurales, wie sie noch heute im Süden getragen werden, zuweilen versehen mit einem oder mehreren pastoralen Abzeichen, Stab (pedum), Flöte (syrinx), Hirtentasche oder Milcheimer (mulctra).[1] In weitaus den meisten Fällen nimmt seine Figur mit dem Lamme auf den Schultern die Mitte zwischen zwei oder mehreren Schafen ein; häufig wird auch die (Paradieses-)

[1] Das Milchgefäß allein oder zusammen mit dem Hirtenstabe wird zuweilen eucharistisch ausgedeutet, z. B. RS I 359, wo von dem Fresko in S. Lucina die Rede ist, welches diese Gegenstände zwischen zwei Lämmern zeigt. Ich halte sie hier für ein einfaches Substitut des Herrn selbst, falls man nicht — und das in den meisten anderen Fällen — an rein pastorale Dekoration denken will.

Flur durch Pflanzen oder zwei beiderseits die Szene abschließende Bäume charakterisiert. Seltener dagegen und einer jüngeren Epoche eigen sind jene Bilder, welche den (weidenden) Hirten ohne Schultertier vorführen oder ihn bärtig wiedergeben. Im übrigen sehe ich keinen Unterschied in der Symbolik, ob der Gotthirte das Lamm als guter Hirte trägt oder ohne es unter der Herde erscheint, obwohl einige Totengebete ganz besonders zur erstgenannten Szene passen. So heißt es z. B. in der Oratio post sepulturam des Sacramentarium Gelasianum: Deum deprecemur ut (defunctum) . . . boni pastoris humeris reportatum . . . sanctorum consortio perfrui

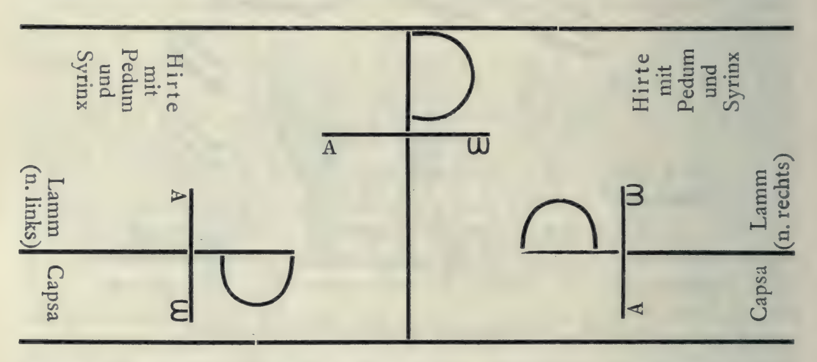


Abb. 160. Arcosolgemälde der Katakombe von Kyrene.

concedat [1] und in einer griechischen Totenliturgie: τὸ ἀποπωλὸς πρόβατον ἐγώ εἰμι, ἀνακάλεσόν με, Σῶτερ, καὶ σῶσόν με. [2] Es wird auch an keine besondere Symbolik zu denken sein, wenn das Hirtenbild sich genrehaft erweitert durch Hinzutreten anderer Tiere. Das ist nicht nur bei gewissen Orpheusdarstellungen der Fall, sondern auch beispielsweise auf einem von Wilpert edierten Deckenbild der hohen Kammer in der Katakombe des Prätextat,[3] wo außer der Herde von sieben Schafen auch ein Esel und ein Nahrung suchendes Schwein erscheinen. Das Fresko stammt aus dem Anfang des dritten Jahrhunderts. Es ist wohl kaum hier eine Bedrängnis der Herde durch Feinde anzunehmen, wie Wilpert a. a. O. vorschlägt, sondern lediglich Staffage, etwa wie die dem Tierreich entnommene ornamentale Umgebung eines lehrenden Christus in der gleichen Grabkammer.[4] Ein besonderer symbolischer Hinweis liegt eher in den Fischen, welche ein Hirtenbild

[1] Muratori, Liturgia Rom. vet. I 751.
[2] Goar, Euchol. p. 425.
[3] MKR Tafel 51, 1. [4] Ebenda S. 235 f.

zu Kyrene umgeben, oder besser gesagt umgaben, denn das Arcosolgemälde scheint leider zerstört worden zu sein. Wenn wir Pachos Kopie, [1] auf der alle Abbildungen fußen, folgen dürfen, hätten wir es mit einem sehr künstlerischen Gemälde aus guter Zeit zu tun. Abweichend vom gewohnten Schema ist die Art, wie der hl. Hirte sein Tier und das Pedum hält. Sein welliges Haar durchflicht ein Efeuzweig. Es liegt nahe, in den Fischen eine symbolische, auf den ΙΧΘΥC bezügliche Zutat zu sehen. Einen derartigen Hinweis auf die Qualität des Hirten hat man auch bei einem sehr interessanten Bildreste der Arcosolvolte in per spelunca magna von Prätextat anzunehmen. Wilperts Rekonstruktion ergäbe folgendes: Mitten in der Wölbung ein ziemlich großes Monogramm ⳨, dessen Langbalken im Gegensatz zum



kurzen Querholz die ganze Breite der Wölbung einnimmt. Am Querbalken hängen die apokalyptischen Buchstaben A und ω. Rechts und links von diesem dekorativen Monogramm erscheinen ihm abgewandt zwei gleichartige Bilder: je einmal ein stehender Hirte, zu dem ein Lamm aufblickt, neben welchen das Christusmonogramm gemalt ist und entsprechend eine runde Capsa mit Schriftrollen. Sie enthalten nach Wilpert die heilbringenden Satzungen des Lebens oder die verläßliche Wissenschaft, welche die Aberkiosstele ihren Gotthirten lehren läßt. Wenn wir im Bilde dieses epigraphischen Wertstückes bleiben wollen, würde die Figur des Hirten den ποιμὴν ἅγιος darstellen, den näherhin das Monogramm beglaubigt. Das Lamm wäre dann der »Schüler des heiligen Hirten«. Diese Auffassung hat jedenfalls eine gewisse Berechtigung für sich. Vielleicht wird man die ganze Komposition auch als eine Darstellung des Gotthirten ansehen können, den als solchen Monogramm und scrinium bezeichnen,

[1] Pacho, Relation d'un voyage dans la Marmarique etc., Paris 1827 pl. 51 = Garr. tav. 103 C. (Unsere Abb. 160.)

dem Lamme aber keine andere symbolische Deutung beilegen als diejenige, welche aus zahlreichen Hirtenbildern vom selben Genre allgemein als sichergestellt gilt.[1]

Wo das Bild des hl. Hirten vorkommt, nimmt es meist eine dominierende Stellung ein. Mit Vorliebe malte man es in das Mittelfeld von Deckenfresken, Volten und Lunetten der Arcosolien, skulptierte man es in die Mittelfront der Sarkophage. Aus symmetrischen Gründen erscheint der Hirte auf solchen mitunter mehrmals. Nicht selten setzte man sein Bild in bestimmte Beziehung zu anderen benachbarten Szenen.



Abb. 161. Sarkophag im Museum des Lateran.

Eine beliebte Illustration der gehegten Jenseitshoffnungen war insbesondere die Gegenüberstellung des Gotthirten mit dem Verstorbenen, der dann als Orans erscheint. Das hier abgebildete Prachtexemplar eines römischen Sarkophages zeigt eine solche Szene. Die Verstorbene tritt doppelt auf: als Orans neben dem guten Hirten im Paradiese und außerdem wahrscheinlich in Porträtdarstellung.[2] Ähnliche Gegenüberstellungen von Hirte und Orans sind zahlreich und weit verbreitet;[3] auch der im § 149 vorgeführte Sarkophag vom römischen Forum zeigt sie.

[1] Ganz unerweisbar sind die angeblichen direkten Beziehungen der Bilder des hl. Hirten, und auch des Sündenfalles, zu den Kämpfen um die Buße, wie sie H. Achelis in seiner Behandlung der Entwicklungsfragen der altchristl. Kunst, Zeitschr. f. d. neutestam. Wiss. u. die Kunde des Urchristentums 1911—16, sieht.

[2] Es liegt kein Grund vor, abweichend von der Regel in der Orans dieser Szenen eine Personifikation der Euche, des Gebetes, zu erblicken. Dagegen mag sehr wohl im »lesenden Alten« auch hier der Paedagog (vgl. § 162 a) verkörpert sein, der Vermittler von Lehre und Gesetz, der Offenbarung des Logos (Clemens Alex., Paed. 1, 1, 3). Man hat in dieser echt alexandrinischen, wohl dem wissensstolzen Gnostizismus gegenüber in den Typenschatz aufgenommenen Schöpfung, der Reihe nach Abraham, Job, Moses, Esra, Jeremias und schließlich RQS 1909, 201 ff. die Illustration einer Szene aus dem Buche Daniels erkennen wollen.

[3] Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 140—161.

Mit den sehr zahlreichen Hirtenbildern der antiken Kunst[1] haben die christlichen die äußere Konzeption gemeinsam. Das liegt so nahe und ist so selbstverständlich wie die gemeinsame Übung einer Technik. Am stärksten scheint auf die Skulptur eingewirkt worden zu sein, namentlich da, wo genrehafte Hirtenszenen in Frage kommen. Aus dieser Anlehnung kann jedoch keine heidnische Anregung des Sujets abgeleitet werden, wie das im Hinblick auf kriophore Typen der hellenistischen Kunst, Hermes, Aristäus u. a., geschah.[2] Man bedenke, es handelt sich um eine Zeit, wo »alle möglichen mythologischen Gestalten, deren Legende nur die geringste bukolische Anspielung gestattete, nunmehr pastorale Attribute empfingen«.[3] — Vgl. auch § 204.

§ 145. Christologische Prophezeiungen. Es bedarf keiner Erklärung, warum die folgenden Sujets unter der Rubrik »neutestamentliche Bilder« besprochen werden. Diese in typologischer Hinsicht so wichtigen Prophetenbilder sind der altchristlichen Kunst nicht recht geläufig. So ist die Prophezie des Balaam (Numeri 24, 7) nur dreimal, die des Michäas (5, 2) gar nur einmal, und zwar nur auf Katakombengemälden, nachgewiesen, und auch die des Isaias (7, 4) wurde äußerst selten dargestellt. Balaam treffen wir auf Gemälden aus der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, und zwar bisher nur in der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus. Er ist bartlos und zeigt mit der Rechten auf den Stern, während die Linke das Pallium packt.[4] Der mit den Gewändern der heiligen Gestalten bekleidete bärtige Michäas, den Wilpert im Cubiculum IV von Santa Domitilla feststellte, zeigt auf die von zwei turmartigen Bauten repräsentierte Stadt Bethlehem, vor welcher Maria mit dem Kinde auf dem Schoße sitzt; das fast zerstörte Bild stammt aus demselben Jahrhundert. Dagegen kann man das älteste Fresko der Verkündigung durch Isaias der Wendezeit des ersten oder dem Anfang des zweiten Jahrhunderts zuschreiben. Das schöne, 1851 in einer Arenarregion der Priscillakatakombe entdeckte Gemälde (Abb. 162) zeigt den bartlosen Propheten in Pallium und Sandalen, in der Linken die Schrift-

[1] Der Typus als solcher ist freilich weder römisch noch spezifisch orientalisch, sondern allgemein. Einen Buddha kriophoros besitzt das Museum von Lahore.

[2] M. A. Veyries, Les figures criophores dans l'art grec, l'art gréco-romain et l'art chrétien (Bibl. des Écoles franç. d'Athènes et de Rome XXXIX) Paris 1884.

[3] E. Hennecke, Altchristliche Malerei und altchristl. Literatur, Leipzig 1893, 247.

[4] MKR Taf. 158, 2. 159, 3. 165. Einzelfiguren verschiedener Propheten kommen erst vom sechsten Jahrhundert ab vor, z. B. auf den (restaurierten) Fresken der Katakombe von Alexandrien. — Der von Bottari, Sculture etc. I 122 edierte Sarkophag aus S. Urbano (Garr. tav. 296, 4) stellt Szenen aus dem Leben des Verstorbenen, nicht Propheten und Sibyllen dar, welch letztere erst im Mittelalter als Weissagerinnen der Parusie diesem Bilderkreis beitreten.

rolle, die Rechte im Gestus des Zeigens. Rechts von ihm sitzt in Stola und kurzem Schleier die Madonna, das nackte Jesukind mit beiden Armen haltend; über ihr strahlt ein achtteiliger Stern. Das Bild ist zugleich unsere älteste Mariendarstellung,[1] äußerlich aus jenem antiken Kunsttypus hellenistischen Einschlages heraus-



Abb. 162. Die Prophezeiung des Isaias in Santa Priscilla. (Ältestes Madonnenbild.)

geboren, welcher Götter- und Menschenmütter mit ihrem nackten Säugling in ähnlicher Weise darstellt. Die Szene kommt auf Katakombengemälden nur noch einmal vor. Eines der wenigen sonstigen Beispiele bietet die aus dem Orient stammende Marienampulle des British Museum.[2] Fraglich scheint sie mir auf dem früher erwähnten Goldglase des Museo Recupero zu Catania mit dem Martyrium des Isaias. Getrennt von dieser blutigen Szene

[1] MKR Taf. 21 u. 22.
[2] O. M. Dalton, Catalogue of early christ. antiquities nr. 908. cf. § 225.

durch das Bild einer Orans, die dann als Madonna auszulegen wäre, sieht man dort auf der linken Seite eine Figur in Tunika und Pallium, welche die Rechte mit gespreiztem Daumen nach einer Büste mit Strahlenkopf und Weltkugel, also Sol, ausstreckt, unter welcher eine Rolle in einem Behälter steht. »Es geht nicht an,« meint Vopel, »den bestimmt charakterisierten Sol bei der Deutung des Bildes durch das Licht im allgemeinen zu ersetzen

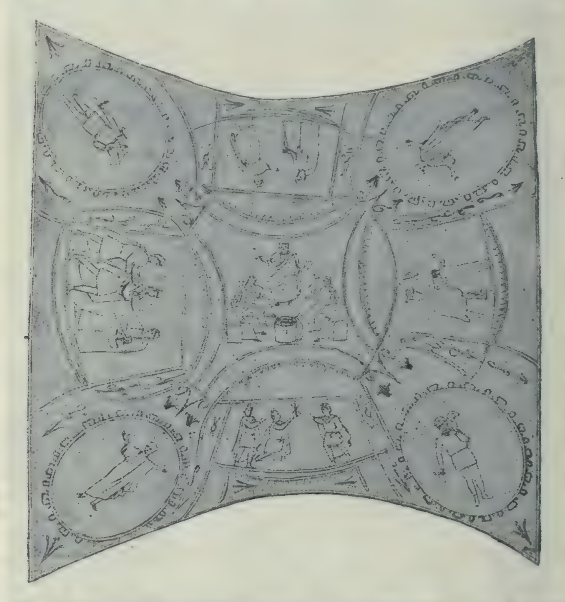


Abb. 163. Cyklus christologischer Szenen. Deckengemälde der Kammer 54 in SS. Pietro e Marcellino.
Mittelstück Christus als Lehrer. Darüber die Verkündigung und anschließend rechts Orans, Taufe Christi, Guter Hirt, Szene der Magier, Orans, Opfer der Magier, Guter Hirt.

und hier die messianische Weissagung von dem Lichte, das den im Dunkeln sitzenden Völkern aufgehen soll, dargestellt zu sehen.«[1] Er plaidiert daher für das Sonnenwunder (2. Könige 20 bzw. Is. 38, 1 ff.).

§ 146. Mariä Verkündigung (Luk. 1, 31—38) finden wir auf zwei Katakombengemälden aus dem zweiten Jahrhundert. Dasjenige von S. Priscilla wurde von Bosio veröffentlicht und zuerst von Bottari vermutungsweise als Verkündigungsszene gedeutet. Der Engel im Gewande der heiligen Gestalten steht vor der thronenden Jungfrau und hält die Rechte im Redegestus erhoben. Damit stimmt auch im wesentlichen die zweite von Wilpert in der

[1] Vopel, Goldgläser 65.

Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus entdeckte Darstellung überein.[1] Die Szene erscheint hier in einem Cyklus von Malereien, die ein geschlossenes System christologischer Bilder vorstellen und als solches ebenso vereinzelt in Rom sind wie die um ein halbes Jahrhundert jüngeren Fresken der Sakramentskapellen. Unsere Abb. 163 zeigt das betreffende Deckenfresko, in dessen Mitte der lehrende Christus dominiert.

Vom fünften oder sechsten Jahrhundert ab begegnet die Verkündigung öfter in der Plastik, und zwar zuweilen im Anschluß an das Protoevangelium des Jakobus in Verbindung mit der Szene der Wasserschöpfung. Beispiele dafür sind ein Buchdeckel im Mailänder Domschatz und eine Elfenbeintafel des South Kensington Museum. Maria liegt auf den Knien, um mit einer Hydria Wasser zu schöpfen, und wendet sich erschrocken zu dem Engel um, der neben ihr steht. Populärer war die Szene des Wollspinnens, wie sie Elfenbeine, Ölfläschchen (Monza), Gemmen und Mosaiken, z. B. schon der alte Wandschmuck von S. Maria Maggiore, zeigten. Eine vielfarbige Seidenwirkerei von Achmim gibt dem Engel halbe Vogelgestalt; sie gehört aber schon dem siebten oder achten Jahrhundert an.

§ 147. Christi Geburt. Von einer sehr problematischen Skulptur zu Le Puy, wo die Vermählung der Gottesmutter dargestellt sein soll,[2] sowie einem angeblichen Bilde der Heimsuchung in der Katakombe des hl. Valentinus, das vielleicht noch dem siebten Jahrhundert angehört,[3] kann hier abgesehen werden. Auffallender als das Fehlen dieser Sujets ist der Mangel an Darstellungen der Geburt des Herrn. Es sind deren nur wenige überliefert. Als Unikum in der Wandmalerei hat ein Fresko in der Sebastianskatakombe zu gelten. Auf dem verblaßten Bilde war ein schmales vierbeiniges Tischchen mit dem Wickelkinde zu sehen, im Hintergrunde die Köpfe der Krippentiere und darüber die nimbierte Büste des Heilandes. Wilpert weist das Fresko der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zu.[4] Ein Tisch statt der Krippe findet sich zuweilen auch in der Skulptur,[5] welche aber in der Regel unter einem auf Pfosten ruhenden Dache die Krippe zeigt, daneben die nicht zum biblischen Bericht gehörigen Krippentiere sowie die

---

[1] Wilpert, Ein Cyklus christologischer Gemälde Tafel VI 2; alle früheren Kopien ungetreu.

[2] Garr. tav. 398, 1; Liell, Die Darstellungen der allerseligsten Jungfrau und Gottesgebärerin Maria auf den Kunstdenkmälern der Katakomben, Freiburg 1887, 216 f. — Fürs Allgemeine auch zu vgl. M. Schmid, Die Darstellung der Geburt Christi in der bildenden Kunst, Stuttgart 1890.

[3] Garr. tav. 84, 1; Liell a. a. O. 218 f. — Die Reise nach Bethlehem begegnet erst auf einem Elfenbein des sechsten Jahrhunderts.

[4] MKR § 202.

[5] Garr. tav. 316, 1 und 380, 4.

sitzende Madonna, gelegentlich auch einen Hirten oder den hl. Joseph.[1] Als altchristlich-syrische Arbeit ist das Marmorrelief der Geburt Christi in S. Giovanni Elemosinario zu Venedig nachgewiesen worden,[2] »dessen Terrassenlandschaft uns die Entstehung des byzantinischen Kollektivtypus dieser Szene begreiflich macht«.[3] Man liebte es, die Geburtsszene mit jener der Magierhuldigung zu verbinden, so daß auf manchen Sarkophagen, z. B. dem der Adelfia in Syrakus, die Weisen aus dem Morgenlande das Kind in der Krippe vorfinden, während die selbständige Magierhuldigung sonst das Kind auf dem Schoße der Mutter zu zeigen pflegt. Nach dem Zeugnisse des Choricius gab es im sechsten Jahrhundert ein Bild der Nativitas in der Kirche zu Gaza; auf Gemmen und Elfenbeinen erscheint das Sujet von dieser Zeit an häufiger.

§ 148. Die Magier. Neben dem heiligen Hirten und der Auferweckung des Lazarus bilden die Epiphaniebilder ein besonders beliebtes Motiv aus dem Neuen Testament.[4] Es kommen vier Szenen in Betracht, worunter die der Huldigung die häufigste ist: 1. die Weisen mit dem Stern, 2. dieselben vor Herodes, 3. dieselben mit den Hirten und 4. ihre Huldigung vor dem Christkind. Die Auffassung ist sowohl in der Katakombenkunst wie in der Sarkophagplastik hellenistisch, die typische Gestalt des Magiers ein echt antikes Element. Spezifisch syrische Elemente sind neben der Einführung des Sternes der Weisen der Epiphanietyp, wo das göttliche Kind in der Krippe liegt, ferner der Weihnachtstyp, der es außerdem auf dem Schoße der Gottesmutter zeigt. Zwischen beiden Typen steht die Einführung des Weihnachtsfestes im Jahre 354. Ob man als Grundgedanken der Magierszenen denjenigen der Unterwerfung aller Magie — deren Blüte ja ins Zeitalter des religiösen Synkretismus fällt — unter Christus annehmen kann, ist mindestens fraglich. Das frühe Aufkommen des Typs allein rechtfertigt ihn nicht, auch nicht unter dem Gesichtspunkte eines Protestbildes gegen den Mithraskult.

Die sub 1 genannte Komposition begegnet zweimal in den Katakomben und einmal auf einer gallischen Sarkophagskulptur. Unsere Abbildung 163 zeigt die Magier, welche — der mittlere kniend — nach dem Sterne deuten.

Drei Gemälde vom Ende des vierten Jahrhunderts führen die zweite Szene vor: die Weisen — mit den Geschenken! — vor

---

[1] Am originellsten auf dem Sarkophag, in dem die Reste des hl. Celsus in Mailand ruhten. Dort liegt das Kind hochgebettet unter einem pyramidenförmigen Strohdach, über dem ein Busto mit dem Beil in der Linken erscheint. Garr. tav. 315, 5. — Die Hirten z. B. auf einem Ölgefäß im Schatz von Monza und auf einem Werdener Elfenbein des sechsten Jahrhunderts.

[2] v. d. Gabelentz, Mittelalt. Plastik Venedigs, Leipzig 1903, 148.

[3] O. Wulff, Ein Gang durch die Gesch. d. altchr. Kst. a. a. O. 226.

[4] Zur Entstehung des äußeren Bildes NB 1911, 69 ff. vgl. auch L. v. Sybel, in den Mitt. des arch. Inst., (Rom) 1912, 311—329.

dem auf einer Cathedra thronenden Herodes, der gegürtete Tunika und Paludamentum trägt und die Rechte vor der Brust erhebt. Als Unikum hat die dritte Szene zu gelten, wo die Magier zwischen zwei stabtragenden Hirten erscheinen; das Gemälde ist in der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus. Im ganzen zählt Liell 69 Darstellungen der Epiphanie,[1] weitaus am öftesten den Akt der Huldigung vor dem von der Madonna gehaltenen göttlichen Knaben. Daß Maria dabei einmal auf der Kline erscheint, ist von eigenem Reiz.[2] Auf einem Kindersarg in der Sakristei von



Abb. 164. Magierhuldigung. Dekoration eines Loculus in der Domitillakatakombe. (Vgl. Gegenstücke aus der Plastik im vierten Buche.)

S. Marcello in Rom erblickt man das Kind noch in Wickeln geschnürt,[3] während es sonst als erwachsenes Kind auf dem Schoße der Mutter thront, ja in einzelnen Fällen Gaben entgegennimmt. Die ziemlich häufige Verbindung der Geburt Christi mit der Magierszene zeigt natürlich wieder das Krippenbild. Obwohl es der biblische Bericht nicht fordert, erscheinen die Magier regelmäßig zu dreien, selten aus Gründen der Symmetrie oder des Raumes zu vieren oder zu zweien,[4] wofür unsere Abbildungen 163 und 164 zu vergleichen sind.[5] Sie treten in phrygischem Gewande, nicht in königlicher Kleidung auf, die erst im Mittelalter, vom achten Jahrhundert ab, üblich wird, und sind in einigen Fällen von ihren Kamelen begleitet, deren Köpfe dann zwischen

[1] Liell, Mariendarstellungen 297. — Zu vgl. Bayet, La représentation des Mages en Orient et en Occident durant les premiers siècles du christianisme, in Duchesne et Bayet, Mém. sur une mission au Mont Athos, Paris 1876, Wilpert, Malereien § 57, H. Kehrer, Die heiligen drei Könige in Literatur und Kunst, Leipzig 1909. — Über »ein römisches Vorbild der Anbetung der M.« handelt P. v. Bienkowski, Bull. intern. de l'Académie, Cracovie 1910, 128 f.

[2] NB 1909, 67 ff.

[3] Garr. tav. 310, 3, vgl. auch 369, 4.

[4] Ebenda.

[5] Eine Basaltvase im Museo Kircheriano hat, entsprechend ihrer Darstellung Christi unter sechs Heiligen, gar sechs Magier. — Dem Kunsthandwerk sind die Magierbilder sonst ziemlich fremd, einige Medaillen des vierten Jahrhunderts, ein Grabstein im Lateran und einige späte Münzen sind die Hauptvertreter.

ihnen sichtbar werden. Ihre Geschenke lassen sich in der Malerei überhaupt nicht bestimmen und nehmen in der Plastik meist eine im Hinblick auf die biblische Vorlage unerwartete Gestalt an, als Krüglein, Kranz, Taube, ja sogar einmal ein Püppchen. An manchen Bildern ist die Eile der Magier charakteristisch, andere, namentlich die der byzantinischen Mosaiken, bringen in der Art der Reverenz orientalisches Hofzeremoniell, wie es scheint, zum Ausdruck.

Damit sind die Szenen aus der Kindheit des Herrn so ziemlich erschöpft. Das für die Verfolgungsperiode so einladende Thema des Kindermordes kommt, abgesehen von einem einzigen Sarkophage zu S. Maximin in der Provence,[1] nur auf jüngeren Denkmälern, Eifenbeinen, Mosaiken und Malereien (Antinoe) vor. Nicht zwingend erscheint mir die Deutung der Szenenfolge eines Sarges zu Perugia auf das Wiederfinden des zwölfjährigen Jesusknaben;[2] es wird sich wohl eher um ein Bild der receptio handeln, die Aufnahme der Verstorbenen in die Seligkeit, wenn nicht das Mittelbild lediglich die maiestas Domini illustriert, wie sie so häufig, z. B. auf dem Bassussarkophage, zentral vorkommt.



Abb. 165. **Byzantinische Münze.**

§ 149. Die Taufe des Herrn. Die Taufszene ist auf Cömeterialgemälden bisher viermal nachgewiesen.[3] Das älteste dieser Bilder, im Hypogäum der Lucina, stammt spätestens aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts und gibt den Moment nach der Taufe wieder: Christus, sonst als Kind gedacht, tritt hier als nackter Jüngling auf, der Täufer erscheint bartlos, in gegürteter Exomis, links in der Höhe erblickt man die Taube. Es frappiert die Freiheit, mit welcher diese Gruppe den evangelischen Text behandelt, und sie steht in ihrer Konzeption ganz unvermittelt da. Getreuer ist die Darstellung schon auf jenem Abb. 163 wiedergegebenen Deckenfresko der Kammer 54 in SS. Pietro e Marcellino, welches ebenfalls noch dem zweiten Jahrhundert angehört, und ferner in den Taufszenen der sog. Sakramentskapellen, wo der Täufling gleichfalls nackt erscheint und der Täufer (Kammer A 3) bereits die Taufe durch Aufgießen des

[1] Garr. tav. 334, 3 = Le Blant, Sarcoph. de la Gaule n. 214.
[2] Garr. tav. 321, 4.
[3] MKR § 75. — A. de Waal, Die Taufe Christi auf vorkonstantinischen Gemälden der Katakomben RQS 1896, 335 ff. — Gute Gesamtübersicht der **Denkmäler DAC s. v. baptême de Jésus.**

Wassers vollzieht.[1] In der Plastik fand die Taufe des Herrn häufiger Wiederholung[2] und zwar z. T. in einer die Fresken weit übertreffenden künstlerischen Qualität. Ein schönes Beispiel bietet der hier wiedergegebene Sarkophag, der beim Abbruch der Kirche S. Maria Liberatrice ans Licht kam und vielleicht aus einem der frühesten christlichen Cömeterien intra muros stammt. Obwohl kein Kunstwerk von Rang, ist die Auffassung dieser Skulptur des vierten Jahrhunderts doch eine relativ gute. Die klassische Pose des Jonas wurde bereits hervorgehoben. In der Mitte steht das Sinnbild der Seele, eine verschleierte Orans, welche von ihrem Pendant, dem guten Hirten im Paradiese, durch einen auf dem

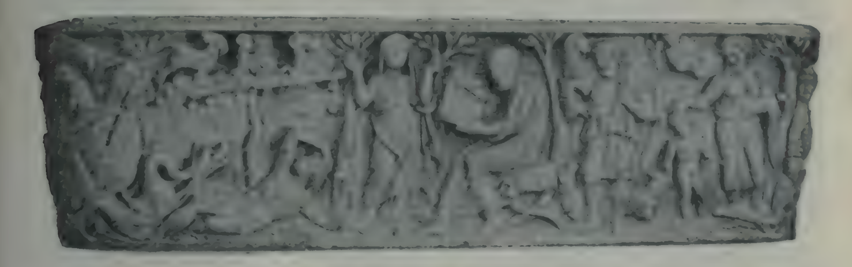


Abb. 166 **Sarkophag vom Forum Romanum (S. Maria Antiqua).**

Faldistorium sitzenden lesenden Alten, wohl den Pädagogen (vgl. § 162a), getrennt wird. Rechts davon ist die Taufszene, welcher sich an der Rundung zur Versinnbildung der Jordangegend zwei Fischer mit ihrem Netze anschließen. Marucchi, der diesen Sarkophag bald nach der im April 1901 geschehenen Auffindung publizierte,[3] verweist auf die Ähnlichkeit der Taufszene mit derjenigen einer lateranensischen Skulptur,[4] die Fischer erinnern ihn an den neben den Taufszenen in S. Callisto zu sehenden Fischer, an das evangelische: ego vos faciam piscatores hominum. Damit wäre der symbolische Gehalt berührt, der die Darstellung der Taufe Christi veranlaßte. Spricht ihr sehr frühes Vorkommen und ihre sepulkrale Anwendung, z. B. auf einem Grabstein aus Aquileja, für eine ausschließlich historische Illustration aus dem Leben des Heilands allerdings kaum, so liegt anderseits ein Bezug auf die sakramentale Taufe als Bürgschaft zur Seligkeit nahe. In den liturgischen Gebeten kommt dieser Gedanke wiederholt zum Ausdruck. Es genügt hier eine Stelle aus dem Formular für

---

[1] Wilpert, Die Malereien der Sakramentskapellen passim, cf. auch RQS 1896, 345.

[2] Vgl. Strzygowski, Ikonographie der Taufe Christi, ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der christlichen Kunst, München 1885.

[3] NB 1901, 205–216.

[4] Bull. 1882 tav. IX. — Über den Engel bei der Taufe vgl. § 170.

die Sterbenden anzuführen, wo es heißt: benedicat te spiritus sanctus, qui in similitudine columbae in flumine Jordanis requievit in Christo.[1]

Unter den Lämmeridyllen in den Zwickeln des Bassussarkophages findet sich auch die Taufe des Herrn. Das Wasser strömt von der Seite über ein Lamm, vor dem ein zweites Tier steht und mit der rechten Pfote das Haupt des Täuflings berührt; darüber die Taube und rechts ein drittes Lamm als Füllfigur. Vom fünften Jahrhundert ab tritt unter dem Einfluß der Kirchenmalerei als dritte Figur die Personifikation des Jordan, nach Art des antiken Flußgottes, in die Komposition.[2] Man sucht ferner den historischen Vorgängen gerechter zu werden, Landschaft und Handlung richtig zu charakterisieren. Die allerdings in der Restauration veränderten Taufbilder der beiden Baptisterien von Ravenna zeigen diesen Typ und lassen erkennen, wie etwa die älteren palästinensischen Cyklen den Gegenstand behandelt haben. Auch das cyprische Goldmedaillon Strzygowskis mit seiner Symbolhäufung kommt hier in Frage.[3] Links der bärtige Heiland mit großem Kreuznimbus und leicht erhobenen Armen. Daneben vorgebeugt und einfach nimbiert der langhaarige Täufer, dann der Handlung zugewendet zwei Engel, welche anbetend die bedeckten Hände heben. Oben in der Mitte ragt die Hand Gottes heraus und eine Taube fliegt dem Erlöser zu. Am Rande: † ΟΥΤΟϹ ЄϹΤΙΝ Ѡ ΥЄΙΟϹ ΜΟΥ — Ο ΑΓΑΠΙΤΟϹ ЄΝ Ѡ ЄΥΔΟΚΗϹΑ, also: οὗτός ἐστιν ὁ υἱός μου ὁ ἀγαπητός, ἐν ᾧ εὐδόκησα. Im Streifen darunter sieht man in Miniatur drei Personifikationen, links das Meer als halbnacktes Weib mit Krebs, rechts die Terra mit Zweig und Füllhorn und dazwischen den bekleideten Jordan. Dem Typ mit dem Flußgott folgen dann auch jüngere Elfenbeine und einige Miniaturen.

§ 150. Passionsszenen. Zu den rein historischen Bildern zählen die Szenen aus dem Leiden und Sterben des Herrn. Sie sind der Freskenmalerei fast unbekannt, und merkwürdigerweise tun ihrer auch die pseudocyprianischen Gebete »nur in nebensächlicher und bekenntnismäßiger Weise« Erwähnung.[4] Wir verdanken sie der Sarkophagplastik vom vierten Jahrhundert ab, dem äußeren Kirchensieg und Verlassen der Arkandisziplin. Als einzige merkwürdige Ausnahme wurde ein Fresko der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts in der Passionskrypta des Prätextat

[1] O. Martène, De antiquis ecclesiae ritibus, Antv. 1736, 855 ff.

[2] Zur Darstellung des Jordangottes vgl. O. Waser im Archiv für Religionsw. XVII (1914) 660 ff.; zu seinem Bilde in S. M. in Cosmedin A. Jacoby, Ein bisher unbeachteter apokrypher Bericht über die Taufe Jesu, Straßburg 1902.

[3] OC 1915, 96 ff. Unsere Abb. 297.

[4] Michel, Gebet und Bild 106.

angeführt, welches Wilpert als Verspottung Christi auslegt[1] in welchem aber de Waal und Baumstark geneigt sind, die Illustration einer Hermasstelle, nämlich die Bekränzung des Gerechten zu erblicken.[2] Neben einer bekränzten stehenden Person, die mit dem Pallium bekleidet ist, sieht man dort zwei Männer in Chlamys und hochgeschürzter Tunika, welche mit Zweigen das Haupt dieser Person berühren.

Passionsszenen, welche die plastische Kunst vom vierten Jahrhundert ab in dramatischer Anschaulichkeit vorführt, sind der Einzug Jesu in Jerusalem, die Fußwaschung, der Judaskuß, die Gefangennahme, die Verhöre vor Kaiphas und vor Pilatus, letzteres meist mit der Händewaschung verbunden, die Dornenkrönung und Kreuztragung.



Abb. 167. **Einzug Jesu verbunden mit der Zachäusgeschichte.** (Relief vom Bassussarkophag.)

Bezeichnenderweise kommt unter allen diesen Bildern der glorreiche Einzug in die Leidenszeit am häufigsten vor, »stark ein dutzendmal« nach de Waal, »und von diesen entfällt die Hälfte auf den Vatikan«.[3] Wir geben nebenstehend das schöne Beispiel, welches unmittelbar unter dem Bilde der maiestas Domini die Mitte des Bassussarkophages ziert. Der Heiland, mit Tunika und Pallium bekleidet, reitet auf der Eselin daher, ein Jüngling ist im Begriffe, sein Gewand auf dem Boden auszubreiten. Im Hintergrunde steht ein Eichbaum, welcher Früchte trägt (Ostern!) und zwischen den Zweigen einen Mann zeigt, in dem wohl eher Zachäus als ein beliebiger Neugieriger zu erblicken sein wird. Auf anderen Sarkophagen ist die Szenerie personenreicher, auch wohl auf große Flächen verteilt; so zeigt der vatikanische, jetzt

[1] Wilpert, MKR Tafel 18 und RQS 1908, 30 f. u. 165 f.
[2] RQS 1911, 3—18 u. 112—121.
[3] de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus 43.

im Museum des Lateran befindliche Sarg, den unsere Abb. 242 unter Nr. 2 wiedergibt, das Stadttor, aus dem zwei Männer mit



Abb. 168. **Osterbilder des Mailänder Diptychons.**
Links: Fußwaschung, Gefangennahme, Händewaschung, Judas' Verrat und Tod, das hl. Grab rechts: Frauen am Grab, Erscheinung im Garten und im Coenaculum, Thomasszene.

Palmzweig und Kranz dem Heiland entgegenkommen. Zwei Knaben breiten Gewänder aus, einer trägt eine Palme, wieder einer ist im lobpreisenden Gefolge des Herrn.[1] Der freudige Empfang erinnert an die symbolischen Worte der commendatio

[1] Garr. tav. 314, 5.

animae: hodie sit in pace locus tuus, et habitatio tua in sancta Sion . . . veniant illi obviam sancti angeli Dei et perducant eum in civitatem coelestem Ierusalem.

Ein eigentümliches Fresko aus einem Hypogäum bei Syrakus wird zuweilen als verkürzte Wiedergabe des Einzugs Christi in Anspruch genommen. Das fragmentierte und gänzlich verblaßte Bild scheint einen jugendlichen Reiter darzustellen, zu dessen Rechten und Linken etwas mehr im Hintergrunde je eine betende Gestalt zu sehen ist.[1]

Etwa ebensooft wie die Einzugsszene führte die plastische Kunst den Heiland vor Pilatus vor. Man hat als Grund die Parallele zu jenem Gericht angenommen, »dem der Verstorbene sich stellen muß, in der Hoffnung, von dem nicht verurteilt zu werden, der um unsertwillen das Urteil des Todes auf sich genommen«[2]. Obwohl es sich in erster Linie auch hier um eine historische Darstellung handelt, wird, scheint mir, diese Auffassung um so weniger ganz ausgeschlossen, als gerade vom vierten und fünften Jahrhundert ab der Gedanke an das endliche Gericht gelegentlich auch von den Grabschriften betont wird. Der Landpfleger sitzt regelmäßig auf dem Faldistorium in gedankenvoller, unentschlossener Pose, während ein Diener ihm das aquamanile reicht. Links davon, meist in einer eigenen Interkolumne, erblickt man den Herrn, der von zwei Soldaten oder Schergen vorgeführt wird. Auf dem Bassussarkophage, wo die Szene das Pendant zum Opfer Abrahams bildet, sieht man hinter dem Richter, dem ein Assessor als Füllfigur beigegeben ist, die Mauern des Prätoriums. Der Herr, mit etwas vornübergebeugtem Haupte, hält in der Linken ein Diptychon, die Rechte wird ursprünglich im Redegestus erhoben gewesen sein. Die übrigen Passionsbilder kommen nur ganz vereinzelt vor. Ein oft abgebildeter Sarkophag aus dem Lateranmuseum zeigt nebeneinander die Kreuztragung (durch Simon von Kyrene), Dornenkrönung, Gefangenführung und Händewaschung; er wurde wahrscheinlich bei den Ausgrabungen bei Tor Marancia (S. Domitilla) gefunden.[3]

§ 151. Die Auferstehung. Man kann nicht genug betonen, daß die historischen Bilder aus dem Leben des Herrn gegenüber dem symbolischen Cyklus immer wieder stark in den Hintergrund treten. Wenn Szenen wie die der Verklärung, welche

[1] Führer-Orsi, Ein altchristliches Hypogäum im Bereiche der Vigna Cassia (Abh. der K. bayr. Akad. der WW. I. Kl. XXII. Bd. 1), München 1902, S. 126 ff.

[2] de Waal a. a. O. 49.

[3] Garr. tav. 350, 1. — Die Dornenkrönung und Kreuztragung außerdem auf zwei bzw. drei gallischen Sarkophagen; das Verhör vor Kaiphas einmal in Rom; die Gefangennehmung viermal in Rom, einmal in Gallien; der Judaskuß viermal in Gallien; die Fußwaschung einmal in Rom, öfter in Arles

nur einmal im vierten Jahrhundert, auf der Lipsanothek von Brescia und dann erst wieder im sechsten als Mosaik zu S. Apollinare in Classe zu Ravenna und in der Katharinenkapelle auf dem Sinai begegnen, diejenige der descensio nur auf einer Ciboriumsäule in Venedig (expoliatio inferi) und viel später erst in der Kirchenkunst (S. Clemente, S. Maria Antiqua, S. Prassede) sowie auf Kleindenkmälern, so läßt sich das vielleicht aus Schwierigkeiten der Konzeption hinreichend erklären. Auch das Fehlen sepulkraler Kreuzigungsbilder rechtfertigt sich aus dogmatischen und ethischen Gründen. Dagegen würde man ihres symbolischen und auf die resurrectio carnis hinweisenden Wertes wegen es kaum verstehen, wenn die Auferstehung sowie die Himmelfahrt des Herrn im sepulkralen Cyklus nicht wenigstens angedeutet wären. Erstere ist es in der Tat, allerdings nicht auf Malereien, sondern in der Plastik, und zwar in abgekürztem, auf orientalische Vorbilder zurückzuführendem Schema. Eine Gruppe römischer und gallischer Särge zeigt nämlich im Mittelfeld ein Kreuz von der Form des ägyptischen Anχ (siehe § 106), in dessen Kranz das Christusmonogramm gelegt ist. Unter dem Querbalken schläft ein Krieger, während ein zweiter zum Monogramm Christi emporblickt, welches als Kreuzesabschluß in dem mit einer Schleife versehenen Kranze prangt. Je ein Täubchen wiegt sich an den Enden der Querhasta.[1]

Der § 174 abgebildete Sarkophag aus dem Cömeterium der Lucina veranschaulicht diese Art der Darstellung. Eine abweichende Komposition ziert einen aus dem vatikanischen Cömeterium stammenden Sarg, wo an Stelle der Wächter der Heiland, wie er den Frauen erscheint, unter dem Siegeskreuz zu sehen ist und im Hintergrunde als Kuppelbau sein Grab.[2]

Eine Gruppe syrischer bzw. von Syrien her beeinflußter plastischer Werke veranschaulicht, vom fünften Jahrhundert ab, die Himmelfahrt des Herrn. Die älteren Denkmäler dieser Art, wie die Münchener Elfenbeintafel, die man bisher als karolingische Arbeit zu betrachten gewohnt war, scheinen Auferstehung und Himmelfahrt zu vereinigen; außer dem Grabgebäude mit dem

---

[1] Die Beispiele sind zusammengestellt Garr. tav. 350—353. — Ein gleichschenkliges Stabkreuz vertritt das Anχ bzw. Labarum auf einem Sarg von S. Ambrogio zu Mailand, derselbe, in welchem einst die Reste der hhl. Felix und Nabor ruhten (Garr. tav. 353, 4); doch spricht gerade die Form dieses Kreuzes für die langobardische Zeit. — Wenn in Ausnahmefällen, z. B. auf dem sog. Passionssarkophag des Lateranmuseums, die Köpfe von Sonne und Mond neben dem Kreuz erscheinen, so berechtigt das nicht, von einer »allegorischen Kreuzigung« zu sprechen. Gegen Achelis, Der Entwicklungsgang der altchr. Kst, Leipzig 1919, 45 wendet sich hier Becker, Auferstehung Christi oder Kreuzigung auf altchr. Sarkophagen?, Byzant.-neugr. Jahrb. 1920, 151 ff.

[2] Garr. tav. 350, 4.

Wächter, dem Engel, den trauernden Frauen erblickt man den Berg, auf welchem der Herr von der Hand Gottes gezogen in Gegenwart zweier Apostel zum Himmel emporeilt.[1] Die Teilung beider Szenen ist bereits vollzogen auf dem Relief der Sabinatüre, falls nicht gerade dieses als eine späte Überarbeitung anzusehen ist (vgl. § 207), und auf jüngeren Denkmälern, wie dem Ciboriumrelief von San Marco in Venedig, den Ölfläschchen von Monza und dem Bilde im Rabbulascodex.

Die Wunder des Herrn.

Die Herrenwunder können den historischen Bildern aus dem Leben Christi nicht beigerechnet werden, da sie in den heiligen Offizien der Lebenden sowohl wie der Toten fast ausschließlich Machtsymbole repräsentieren und dieselbe hervorragende Stelle im urchristlichen Gebetswesen einnehmen, wie die eschatologisch gewerteten Paradigmen aus dem Alten Testament. »Und dich flehe ich an,« heißt es in dem zweiten, durch seine Synthese bemerkenswerten pseudocyprianischen Gebete, »den Sohn des lebendigen Gottes, der du so große Wunder vollbracht. Der du zu Kana in Galiläa aus Wasser Wein bereitet hast, Israel zuliebe, der du den Blinden die Augen geöffnet, die Tauben hörend gemacht, den Lahmen ihre Glieder wiedergegeben, den Stummen die Zunge gelöst hast; der du die von Dämonen Geplagten geheilt, die Lahmen wie Hirsche springend gemacht hast, die Frau vom Blutfluß befreitest, Tote auferweckt hast und zu Fuß auf dem Meere wandeltest, der du das Meer geschaffen und ihm durch deine Macht Grenzen gezogen hast: dich flehe ich wegen all meiner Sünden an, der du bist im Himmel der Sohn im Vater und der Vater in dir ewiglich, der du thronest über Cherub und Seraph, dem Sitze deiner Herrlichkeit.«[2]

Dem Cyklus neutestamentlicher Bilder reihen sich schon vom zweiten und dritten Jahrhundert ab an: die Heilungen der Blutflüssigen, des Gichtbrüchigen, von Blinden, des Aussätzigen, die Totenerweckungen, das Speisungswunder und die Brotvermehrung sowie das Wunder zu Kana. Vom vierten Jahrhundert ab treten unter dem Einfluß der Skulptur zunächst die Heilung des Besessenen und die Erweckung von Jairi Töchterlein sowie einige liturgisch-eucharistische Sujets hinzu.

[1] Garr. tav. 459, 4 und ebenda Nr. 3 eine jüngere Nachahmung im städt. Museum zu Liverpool. — Über das dem vierten Jahrhundert angehörende Elfenbein und seine Beziehungen zu gallischen Sarkophagen, also zum Orient, vgl. W. Petkovitch, Ein frühchristliches Elfenbeinrelief im Nationalmuseum zu München (Diss.), Halle 1905.

[2] Bequem zugänglich bei A. Harnack, »Drei wenig beachtete cyprianische Stücke« in Texte u. Unters. NF. IV 1894.

§ 152. Die Hämorrhoissa. In der Passionskrypta des Prätextat befindet sich ein Gemälde, welches Christus zeigt mit im Redegestus erhobener Rechten und in der untätigen Linken den thaumaturgischen Stab. Vor ihm kniet eine Frau in gegürteter Tunika und Haube und berührt seinen mit dem Clavus I gezierten Palliumzipfel.[1] Das Fresko stammt aus der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts und ist die älteste Darstellung der Heilung der blutflüssigen Frau (Matth. 9, 20; Mark. 5, 25; Luk. 8, 43), die außerdem noch dreimal auf sepulkralen Malereien des dritten Jahrhunderts nachgewiesen ist.[2]

Sarkophage zeigen sehr häufig die gleiche Komposition, höchstens, daß eine Füllfigur hinzutritt. In mehreren Fällen lassen diese Reliefs das Weib auch beide Hände flehend zum Heiland emporheben, so daß man versucht sein könnte, an das kananäische Weib zu denken, welches Heilung für seine Tochter erbittet (Matth. 15, 22; Mark. 7, 25). Derartig ist auch die Szene auf der Eingangswand eines Cubiculums in Santi Pietro e Marcellino: die Frau streckt beide Arme nach dem Heiland aus in der Richtung des Saumes seines Obergewandes.[3] Das frühe, wenn auch seltene Vorkommen der Szene auf Katakombenbildern scheint mir die von der jüngeren Patristik beliebte Symbolisierung, welche sowohl in der Hämorrhoissa wie in der Kananäerin die ecclesia ex gentibus, also die Berufung der Heidenwelt sehen will, auszuschließen. Auch hier liegt ja der Gedanke an σωτηρία so nahe, der auch bei dem folgenden Paradigma, welches man als liturgisches Bild, nämlich im Anschluß an Tertullian als Taufsymbol in Anspruch nahm, zum Ausdruck kommt.[4]

---

[1] MKR Taf. 20. [2] A. a. O. 65.

[3] Wilpert, Cyklus christl. Gemälde Taf. I 2.

[4] Eine statuarische Erzgruppe Christi und des blutflüssigen Weibes besaß höchst wahrscheinlich die Stadt Cäsarea Philippi oder Paneas, aus der nach Eusebius hist. eccl. VII 18 die unglückliche Frau stammte. »Noch zeigt man«, heißt es bei ihm, »ihr Haus in der Stadt, und ebenso bestehen noch bewunderungswerte Denkzeichen der Wohltätigkeit des Heilandes gegen sie fort. Es steht nämlich vor der Tür ihres Hauses auf hohem Steine das Erzbild einer Frau, welche auf ein Knie niedergebeugt, einer Flehenden gleich, die Hände nach vorn ausstreckt. Ihm gegenüber aber erhebt sich aufrecht vom gleichen Metall das Bild eines Mannes, der, mit einem Mantel geziemend bekleidet. seine Hand gegen das Weib hält. Zu seinen Füßen wächst an der Säule eine fremdartige Pflanze, die bis an den Saum des metallenen Mantels hinaufgeht und ein Heilmittel gegen mancherlei Krankheit ist (Silphium?). Diese Mannesgestalt nun soll das Bild Jesu sein. Es hat sich bis auf unsere Zeit erhalten, und ich habe es mit eigenen Augen gesehen, als ich die Stadt besuchte. Und man darf sich nicht wundern, daß Heiden, welche vom Erlöser Wohltaten erfuhren, dergleichen errichteten, da ich ja auch die Bilder seiner Apostel Petrus und Paulus, ja Christus selbst in Farben gemalt auf noch vorhandenen Gemälden sah. Denn wie leicht erklärlich, pflegten die Alten diese Männer ohne genaue Überlegung nach heidnischer Art so zu verehren.« Angesichts des Wortlauts und der Parallelen in der Kunst kann unmöglich

§ 152a. Als Unikum im Rahmen der Katakombenbilder sei hier eines Neufundes in einer Kammer von SS. Petrus und Marcellinus gedacht, der Heilung der Gekrümmten (Luc. 13, 10ff.). Der Herr stützt nach r. gewandt den einen Fuß auf eine Erhöhung und berührt, leicht zu ihr hingewandt die Stirne der gebeugt vor ihm Stehenden, die ihre Hilflosigkeit dadurch zeigt, daß sie beide Arme und die Hände schlaff herunterhängen läßt.[1]

§ 153. Die Heilung des Gichtbrüchigen, und zwar zumeist der Schlußakt des Wunders, wie der Geheilte sein Bett auf den Schultern davonträgt, ist auf Cömeterialgemälden bisher zwanzigmal nachgewiesen, wovon das älteste, in der Cappella greca, noch in den Anfang des zweiten Jahrhunderts fällt.[2] Unsere Abbildungen 118 und 120 zeigen das Wunder, bei dem in vielen Fällen die Gestalt Christi einfach weggelassen ist. Auf Sarkophagen und Elfenbeinen, wo die Darstellung vom Ende des vierten Jahrhunderts ab überaus häufig wird, ist der Paralytische in der Regel neben dem Heiland, der mit der Rolle in der Hand auftritt und den Gestus zu dem Worte »gehe« macht, eine halbgroße Figur; auf diese Art drückt die Plastik auch bei den übrigen Heilungen die Hoheit des Erlösers aus, den zuweilen noch als pars pro toto ein Apostel begleitet. Ein typisches Merkmal dieser Bilder ist die Eile des Paralytischen, die auch auf Goldgläsern, z. B. der oft genannten Kölner Schale des Britischen Museums, zum Ausdruck kommt. Erst vom sechsten Jahrhundert ab datieren jene ausführlichen Kompositionen, wo der Kranke vom Dache des Hauses herabgelassen wird, wofür ein Mosaik in S. Apollinare nuovo zu Ravenna als erstes Beispiel zu nennen wäre.

§ 154. Blindenheilungen. Die Szene ist siebenmal auf Katakombengemälden nachgewiesen, in der Plastik häufiger. Das älteste Bild, im Cubic. III von Santa Domitilla, stammt aus der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts. Gewöhnlich wurde, wohl im Sinne von Joh. 9, 1, Christus gemalt, wie er seine Rechte auf Kopf oder Augen des stehenden Blindgeborenen legt. Gründe der Symmetrie haben, nach Wilpert, zwei Kompositionen verursacht, in denen der Blinde kniend gemalt ist, nämlich ein von Bosio bereits veröffentlichtes Fresko der Cripta del re Davide sowie ein anderes in Santi Pietro e Marcellino.[3] Doch erscheint der Blinde auch sonst in abweichender Position, z. B. auf dem hier abgebildeten Elfenbeinkamm aus Antinoe halb kniend. Er stützt sich auf seinen Stab. Neben Christus ein Begleiter mit

an eine Gruppe des Asklepios und der Hygieia gedacht werden, deren Attribute Eusebius belehrt haben würden. Ältere Autoren, z. B. Dallaus, Basnage, Spanheim, bekämpften die Tradition in durchsichtig tendenziöser Absicht. Ihnen paßte nicht dieses eklatante Beispiel von Bilderverehrung.

[1] NB 1919, 82 f. [2] MKR § 78

[3] A. a. O. § 67, S. 220 ff.

erstaunt erhobener Rechten. Stryzgowski datiert das Stück ins vierte bis fünfte Jahrhundert;[1] ein Vergleich mit derselben Szene auf einer Mailänder Pyxis und einer weiteren zu Clugny legt gemeinsame (orientalische) Vorlagen nahe. Auch auf Sarkophagreliefs erscheint der Blinde gelegentlich mit dem Stabe, selbst wenn er, was meist der Fall ist, in halber Größe der übrigen Figuren auftritt, wie beispielsweise auf einem vatikanischen Sarge,[2] wo eine zweite kleinere Figur noch als Führer hinzukommt, wenn man nicht an eine Vorführung der von Matth. 9, 27—31 geschilderten Doppelheilung zu denken hat. Die im vorigen Paragraphen erwähnte Kölner Schale schmückt im letzten Felde eine Blindenheilung in landschaftlicher Staffage. Der Kranke scheint zu knien, eine Mauer auf der rechten Seite soll die Stadt andeuten, in deren Nähe die Heilung erfolgte.



Abb 169. **Elfenbeinkamm aus Antinoe.** (Kairiner Museum.)

§ 155. Die Heilung des Aussätzigen war bisher eine unbekannte Größe in der christlichen Archäologie. Wir verdanken Wilpert die Feststellung von drei Fresken derselben, sämtlich aus dem dritten Jahrhundert; das älteste davon ist ein fast ganz verdorbenes Bild im Cubiculum III der Domitillakatakombe. Die richtige Ergänzung legt ein anderes Bild in der Katakombe della Nunziatella nahe, obwohl auch dieses stark fragmentiert ist. Der Kranke streckt kniend seine Arme zu Christus aus, der die Rechte im Redegestus erhoben hat und mit der Linken das Pallium hält. Die Anordnung ist jedesmal gleich: »Christus spricht, und der Aussätzige bittet flehend um die Gnade der Heilung. Die Künstler hielten sich also ganz an den Bericht des Evangeliums des hl. Markus 1, 40—42. Daß Christus den Aussätzigen zuerst berührt, sagen auch die beiden anderen Evangelisten (Matth. 8, 3; Luk. 5, 13), ohne jedoch den Körperteil, den er berührt hat, näher zu bezeichnen. Um ein Mißverständnis oder eine Verwechslung der Szene mit der Blindenheilung zu verhüten, ließen die Künstler den Gestus des Berührens unbeachtet und malten Christus in der Haltung des Redenden.«[3]

§ 156. Ein Unikum, wenigstens für die Kunst der Katakomben, ist die Darstellung der Heilung des Besessenen im

[1] Strzygowski, Koptische Kunst 174 f.
[2] Bottari, Sculture I tav. 39.
[3] Wilpert, Cyklus christl. Gemälde 28 f.

mittleren Felde der Lunette des monumentum arcuatum secundum in der Hermeskatakombe, und zwar im Anschluß an Luk. 8, 26. Der nackte Besessene kniet schutzflehend vor dem Herrn, der ihm die Hand auf den Kopf legt. Das Bild wird der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zugeschrieben.[1] Der Gegenstand kommt aber erst in späterer Zeit mehr zur Geltung, z. B. in der Athoskunst, auf den Wandgemälden in Reichenau. Die älteste dieser späteren Darstellungen der Teufelaustreibung, wenn wir von einer zweifelhaften Papyrusminiatur des Kaiser Friedrich-Museums (Nr. 1616) absehen, dürfte ein Mosaik in S. Apollinare nuovo zu Ravenna sein.[2]

§ 157. Des Lazarus Hervorrufung steht als beliebtestes Sinnbild der Auferstehung unter den Totenerweckungen obenan.[3] Überaus mannigfache Denkmäler versinnbilden vom Anfang des zweiten Jahrhunderts ab, was Damasus in seiner eigenen Grabschrift so poetisch ausspricht: die Hoffnung, dereinst gleich Lazarus erweckt zu werden. Ja man ging so weit, kleine Lazarusstatuetten in Mumienform im frischen Kalkbewurf der Loculi anzubringen als Erkennungszeichen und Symbol zugleich, oder sie den Verstorbenen mit ins Grab zu geben.[4]

Die Monumente stellen gewöhnlich den Augenblick der Erweckung dar, höchst selten den bereits auferstandenen Lazarus, auch fehlt nur ganz ausnahmsweise Christus, der Herr. Merkwürdigerweise vereinigt gerade die älteste Wiedergabe des Wunders diese beiden Ausnahmen in sich. Sie ward von Wilpert gelegentlich seiner Entdeckungen in der Cappella greca freigelegt und gehört der ersten Hälfte des zweiten Jahrhunderts an. »Den meisten Widerstand«, schreibt der geniale Entdecker, »bot der Stalaktit, welcher das vierte Fresko verdeckte. Zunächst wurde hier der Giebel eines Gebäudes sichtbar, in welchem jeder Archäologe sofort das Grabmonument des Lazarus erkennt. In der Tat erschienen auch nach einiger Weile die Umrisse des als Mumie gemalten Lazarus. Die Darstellung unterscheidet sich jedoch nicht wenig von den bisher bekannten; denn links vom Grabgebäude ist Lazarus noch einmal, und zwar als Auferstandener ganz in Weiß gemalt, was seiner Figur etwas Geisterhaftes verleiht. Er blickt mit großen Augen nach der Richtung hin, wo die aedicula ist; seine Arme sind über der Brust gekreuzt. Der untere Teil der Figur ist ganz verblichen; wäre er gut erhalten, so würde man ‚die Füße mit den Grabtüchern umwunden' sehen. Weiter links steht eine verhüllte weibliche Gestalt, welche mit der linken Hand

[1] MKR § 69 [2] Garr. tav. 248, 2.

[3] Fürs Allgemeine vgl. A. de Waal, Die biblischen Totenerweckungen an den altchristl. Grabstätten, RQS 1906, 27 ff.

[4] Vgl. Boldetti, Osservazioni 323 und Forrer, Die frühchristl. Altertümer aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis, Straßburg 1895, 16.

den Kopf des Lazarus berührt und die rechte zum Zeichen der Freude und Verwunderung über das geschehene Wunder erhoben hat: offenbar eine von den beiden Schwestern, wahrscheinlich Maria. Von der Figur des Heilandes, welcher die Totenerweckung gewirkt hat, ließ sich weder rechts vom Grabmonument noch auf der entgegengesetzten Seite eine Spur entdecken. Obgleich die Malerei sehr gelitten hat, so glaube ich dennoch mit Sicherheit sagen zu können, daß Christus hier gar nicht abgebildet war; denn der Weg, auf welchem Lazarus und seine Schwester stehen, hört bei der letzteren auf, und der Raum zwischen Maria und dem Hügel, welcher das Fresko links abschließt, ist zu klein, um die Figur eines Mannes zu fassen.«[1]

Das Charakteristische der Lazarusbilder ist einmal das Grab, meist eine aedicula, zu welcher einige Stufen emporführen und in welcher eine mumienhaft eingewickelte Figur aufrecht steht, dann die Gestalt des Heilandes, der mit einem Stabe oder der Hand das Haupt des Toten berührt. In der einen Hand hält der Erlöser gewöhnlich eine Rolle. Unsere Abbildungen 118, 120 usf. zeigen diese Auffassung, welche der Mehrzahl der in Betracht kommenden fünfzig römischen Cömeterialfresken und einigen außerrömischen, z. B. in Syrakus, eigentümlich ist. Ein Charakteristikum der sehr häufigen Wiedergabe des Wunders in der Plastik ist die größere Mannigfaltigkeit der Komposition und das Hinzutreten einer dritten Hauptperson, der zu den Füßen des Herrn flehend knienden Schwester Maria. Sie erscheint auf den bei Garrucci im fünften Bande reproduzierten Sarkophagen rund dreißigmal, auf Fresken nur ein einzigmal im Cubiculum clarum von Santa Priscilla. Einer seltenen Variante der Lazaruserweckung begegnet man auf jenen Sarkophagen, welche an Stelle der aedicula einen Sarg zeigen, aus dem die Mumie halb herausreicht, eine Szene, die von einigen als die Erweckung des Jünglings von Naim gedeutet wird. Der Herr berührt sie mit dem thaumaturgischen Stab am Kopfe oder streckt die Rechte nach ihr aus, und meist fehlen nicht einige Begleitfiguren.[2] Auch die Elfenbeine, abgesehen von einem Relief der Lipsanothek zu Brescia aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, kennen bereits die erweiterte Szene und fügen zuweilen noch einen Apostel hinzu, so z. B. einer der beiden Buchdeckel im Domschatz von Mailand.[3] Es sind das Äußerungen jener freieren dramatischen Auffassung, wie man sie auch schon in der Miniatur des Codex von Rossano antrifft und wie sie z. B. auch der Kamm aus Antinoe Abb. 169 verrät. Die Goldgläser folgen der stereotypen Mumiendarstellung. »Wohl nicht unbedacht haben die Zeichner für das Kreisrund das auf

[1] Wilpert, Fractio panis 4 f. und MKR § 92.
[2] Garr. tav. 316, 1. 319, 4. 352, 2. 367, 2. 385, 6.
[3] Vgl. auch den Sarkophag Garr. 177, 2.



Abb. 170. Lämmeridyll vom Sarkophag des Stadtpräfekten Bassus.

Fresken äußerst seltene Felsengrab, für den eckigen Rahmen dagegen die aedicula gewählt, in deren Türöffnung die Mumie erscheint. Auf späteren Goldgläsern kommt sie aber auch beim Kreisrund vor.«[1] Auch unter die anmutigen Lämmerszenen des Bassussarkophages wurde Lazarus aufgenommen, und zwar als letztes Bild rechts (Abb. 170). Am Original sind freilich nur noch die Reste der antiken aedicula mit ihrem durch spiralförmig gedrehte Säulen getragenen Tympanon erhalten, dazu ein Rest des mit dem Stabe das Wunder vollziehenden Lammes. Aus räumlichen Gründen scheint es mir unwahrscheinlich, daß außerdem noch andere Lämmer (Martha und Maria) vorhanden waren.

§ 158. Die Erweckung der Tochter des Synagogenvorstehers Jairus durch Christus kommt einige wenige Male in der sepulkralen Plastik vor, nämlich auf einem Sarkophage zu Arles und einem zweiten im Lateranmuseum.[2] In beiden Fällen hat sich der Künstler genau an den evangelischen Bericht gehalten (Luk. 8, 54 f.; Matth. 9, 25; Mark. 5, 41 f.), gemäß dem der Heiland das Mädchen bei der Hand nahm und es erweckte. So erblickt man sie halberhoben auf einem Bett, während der Herr mit der Rechten ihre Hand erfaßt und der Vater am Kopfende des Lagers erstaunt und dankbar die Hände emporhebt. Ein Fresko mit der gleichen Darstellung scheint sich im Cubiculum clarum in der Priscillakatakombe befunden zu haben, und zwar in unmittelbarer Nähe des oben erwähnten einzigartigen Lazarusbildes und gleich diesem fast ganz zerstört.[3] Auch in der Folgezeit

[1] Vopel, Goldgläser 74. [2] Garr. tav. 316, 3; 176, 4.
[3] Wilpert, Cyklus christl. Gemälde 26 f. Taf. VII 3. — Vgl. MKR § 94.

begegnet die Szene verhältnismäßig selten; Beispiele sind die Elfenbeinkästchen von Pesaro und Brescia.

§ 159. Biblische Mahlwunder. Die cömeteriale Kunst kennt rein eschatologische, biblische und eucharistische Mahlszenen. Erstgenannte wurden § 108 unter der Rubrik coena coelestis gewürdigt, die biblischen illustrieren die Wunderkraft des Herrn in Verbindung mit der Hoffnung auf σωτηρία, die eucharistischen zeigen Mittel und Weg zu dieser Erlösung. Von ihnen wird im vierten Abschnitt gehandelt. Die biblischen Mahle sind das Mahl der Sieben, die Speisung der Menge, das Wunder zu Kana. Sie wurden zu Unrecht als Vorbilder des eucharistischen Mahles, der Kommunion in Anspruch genommen, denn Parallelen zur Eucharistie, welche Kirchenväter des vierten Jahrhunderts im Hinblick auf biblische Mahlwunder ziehen, beweisen wenig oder gar nichts für eine eucharistische Auffassung der Bilder im zweiten und dritten Jahrhundert. Eine eucharistische Reminiszenz ist diesen freilich fast durchgängig gemeinsam ebenso wie den Darstellungen der coena coelestis, nämlich die mystischen Speisebestandteile Fisch, Brot und Wein. Ich neige ferner zur Überzeugung, daß die Symbolik dieser Speisen den Bildern die Aufnahme unter die Paradigmen der alten Kunst verschaffte. Ihre vorzugsweise eschatologische Ausdeutung wird durch eigenartige Kompositionen gestützt, so von der angeblichen »fractio panis«, wo den himmlischen Freudentisch die Körbe der Brotvermehrung umgeben, oder in jenem Arcosolfresko des von Kanzler entdeckten anonymen Cömeteriums an der Vita Latina. Dort erblickt man unmittelbar über der Gruft ein Mahl von zwölf Personen, rechts davon den Heiland die Vermehrung vollziehend, links die Seele des Verstorbenen als Orans.[1]

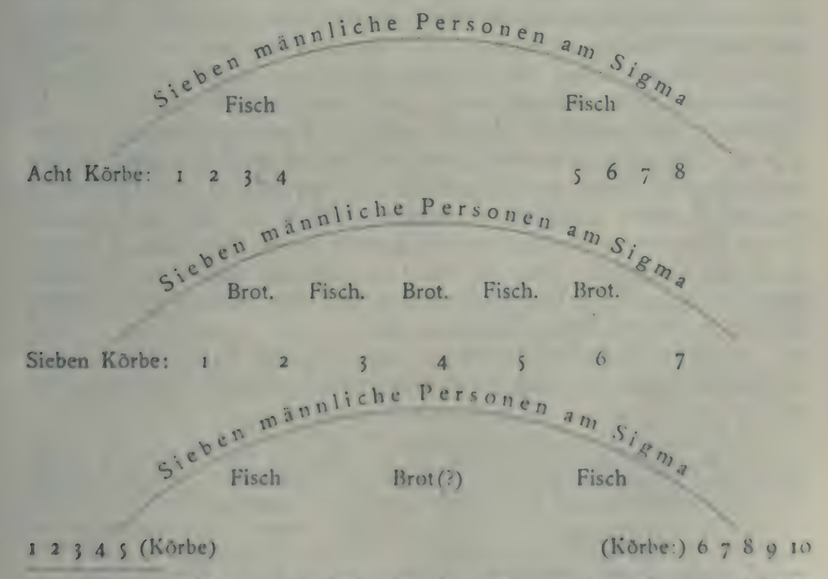
1. Das Mahl der sieben Jünger am See Tiberias (Joh. 21, 2) kam verhältnismäßig selten zur Darstellung. Die Szene wurde aber vielen vertraut, da sie wiederholt unter den Fresken der sog. Sakramentskapellen von San Callisto vorkommt und so das Los dieser Bilder, einem dogmatischen Cyklus zugeschrieben zu werden, teilte. In Kammer A2 erblickt man über einem Loculus der linken Wand das Quellwunder des Moses und rechts davon sieben an einer κλίνη gelagerte männliche Personen nach Art der Fischer ohne Obergewand. Unmittelbar neben den Tafelnden sitzt ein weiterer Fischer mit der Angel. Das Gewässer, aus dem er den Fisch zieht, wird gewöhnlich und trotz der größeren Entfernung von dieser Szene als Abfluß vom Mosesfelsen angesehen, obwohl der defekte Zustand des Bildes hier gar kein sicheres Urteil

[1] Weder die exzeptionelle Zahl der Mahlgenossen, noch die über der Darstellung schwebenden vasa ansata zwingen, mit Marucchi NB 1901, 303 ff., an häretische Malereien zu denken. Die Zwölfe können sehr wohl Teilnehmer an der coena coelestis repräsentieren.

erlaubt. Mir scheint vielmehr der Fischer eine maritime Beigabe zum Gelagebilde zu sein, um die Örtlichkeit, das Ufer des Sees Tiberias, anzudeuten. In der benachbarten Kammer A3 repräsentiert ein Fischer in ganz ähnlicher Weise die Jordangegend, und auch die Plastik kennt diese Art des Ausdrucks, z. B. der S. 333 abgebildete Sarkophag mit der Taufe des Herrn. Im übrigen entscheidet weder diese Beigabe noch die Siebenzahl der Mahlgenossen, sondern allein die Tracht der Personen, das Fehlen des Obergewandes.[1]

Hervorzuheben ist hier sowohl wie bei Darstellungen der Speisung der Menge das absolute Fehlen von Kelch oder Becher im strengen Anschluß an den biblischen Bericht.

2. Die Speisung der Menge[2] beziehungsweise das Wunder der Brotvermehrung, sei es nun die Vermehrung der fünf Brote und zwei Fische (Matth. 14, 17; Luk. 9, 16; Joh. 6, 9) oder diejenige der sieben Brote und wenigen Fische (Matth. 15, 36), wurde auf zweierlei Art veranschaulicht, einmal durch Vorführung des Herrn, wie er das Wunder wirkt, und zweitens durch Wiedergabe des Mahles. Letztere Art ist im allgemeinen die ältere. Auch hier lagen sieben Personen am Sigma, vor dem oder zu dessen Seiten Körbe, in aus symmetrischen Gründen variierender Anzahl, stehen. Das Schema ist z. B. im callistinischen Cyklus in den Kammern A3 A5 A6 wie folgt gegliedert:



[1] Siehe Wilpert, Die Malereien der Sakramentskapellen 19 und MKR Kap. XV, wo alle diese Bilder als »Darstellungen der Eucharistie« erklärt werden.

[2] Vgl. S. Poglayen-Neuwall, Das Wunder der Brot- und Fischvermehrung i. d. altchr. Kst, Monatsschr. f. Kstwiss. 1920, 98 ff.

Da im letzten Falle das Bild auf beiden Seiten fragmentiert ist, waren möglicherweise in Kammer A6 je sechs Körbe an den Tafelenden plaziert. Die vierte Darstellung der Speisung befand sich in der Katakombe unter der Vigna Massimi und entsprach in etwa derjenigen der callistinischen Kammer A5.[1]

Bei weitem beliebter war die Wiedergabe der Brotvermehrung, welche nicht nur auf Gemälden, sondern auch in der Plastik und Kleinkunst regelmäßig vorkommt. Christus selbst tritt hier auf, entweder wie er die in Körben aufgespeicherten Brote mit dem thaumaturgischen Stabe berührt, wie das auf dem ältesten Bilde dieser Art, an der Frontwand des rechten Arcosols in Kammer III von Santa Domitilla im Anfang des dritten Jahrhunderts gemalt wurde, oder indem er zwischen den beiden Aposteln die Hände segnend auf die dargereichte Speise legt; zu seinen Füßen stehen auch in diesem Falle einige Körbe mit Broten, welche mit der Kreuzkerbe nach allgemein üblicher Art versehen sind. Nur selten, z. B. bei einem Relief im Museo Kircheriano, wo den Broten ein Christusmonogramm aufgemalt wurde, kommt der eucharistische Nebengedanke an die Auferstehungsspeise zum offenen Ausdruck.[2] Dagegen haben wir im Arcosolio della Madonna in Santa Domitilla den singulären Fall, daß die Verstorbene als Orans neben dem Wundertäter erscheint, der hier also als Seligmacher charakterisiert wäre. Auch die regelmäßig wiederkehrende Zusammenstellung des Wunders mit der Hochzeit zu Kana und mit wunderbaren Heilungen legt nahe, daß der Sinn des Beschauers auf die Kraft und Allmacht Gottes gerichtet werden sollte, auf welcher die Hoffnung des Verstorbenen basierte.[3] Dieser eminent sepulkrale und eschatologische Gedanke kam zuweilen auf Grabsteinen in starker Verkürzung der Szene zum Ausdruck, indem bloß Fisch und Brote in den Marmor eingraviert wurden. Auch die sieben Brotkörbe eines Freskos in Santa Domitilla sind eine derartige Kürzung, und ein Gemälde des Coemeterium maius zeigt in offenbarer Anspielung auf die Brotvermehrung und das Weinwunder sieben Brotkörbe neben zwei Weinkrügen.[4]

3. Das Wunder zu Kana wurde in den Katakomben bisher viermal festgestellt, und zwar wird das Lunettenbild des rechten

---

[1] Wilpert, Die Katakombengemälde 29 Taf. XVI.

[2] Wo kirchliche Gemälde mit der Szene geziert waren, lag er jedenfalls nahe. Das älteste Beispiel dafür ist jene runde Elfenbeinpyxis aus Karthago, welche jetzt im Museum von Livorno aufbewahrt wird und dem vierten oder fünften Jahrhundert angehört. Hier erscheint übrigens Christus unter den Aposteln, welche die Brote ehrfürchtig von ihm entgegennehmen, also eine wohl gerade für die custodia der Eucharistie abgeänderte Komposition.

[3] Eine solche z. B. auf dem unter 3. zu besprechenden Fresko von Alexandrien.

[4] MKR §§ 89 f.

Arcosols in der Doppelkammer von Santi Pietro e Marcellino von Wilpert als ältestes Exemplar bezeichnet und dem Anfang des dritten Jahrhunderts zugeschrieben.[1] Es zeigt neben einer Mahlszene am Sigma den Herrn, wie er im Vordergrunde mit dem Stabe einen von sechs Krügen berührt. Auf Sarkophagen findet sich, wovon ein Blick durch den fünften Band Garruccis überzeugt, die Szene recht oft, zuweilen in stark gekürzter Form. Hier wie dort erscheint Christus in Tunika und Pallium mit dem thaumaturgischen Stab. Beliebt war ferner die Verquickung mit anderen Szenen, vor allem mit der Brotvermehrung, und zwar nicht nur in der Sarkophagplastik, sondern auch sonst, z. B. auf dem Mailänder Kästchen, das zu Füßen des zwischen den Aposteln thronenden Christus sowohl die Körbe der Brotvermehrung wie die Weinkrüge zeigt. Das merkwürdigste Bild des Hochzeitsmahles kam beim Bahnbau südwestlich von Alexandrien in einer unterirdischen Grabanlage ans Licht. Während die Gräbergalerie keine Gemälde aufwies, konstatierte Wescher[2] einige Wandgemälde in der mit Bänken versehenen Vorhalle. Da sie nicht nur, wie man auf Grund der verschiedenen Stuckschichten anzunehmen hat, aus verschiedenen Zeiten stammen, sondern auch stark übermalt wurden, auch die vorhandenen Kopien, für welche man Garruccis Taf. 105 vergleiche, recht mangelhaft zu sein scheinen, wird man nicht leicht Schlüsse aus ihnen ziehen dürfen. In der Mitte der Apsis jener Vorhalle sieht man Christus mit gekreuztem Nimbus auf einer sella; er ist gekennzeichnet durch die Abkürzungen $\overline{\text{IC}}$ XC zu seiten des Hauptes. Links bzw. rechts vom Heiland eilen in fliegenden Pallien ΠЄτΡΟϛ und ΑΝΔΡЄΑC herbei, letzterer eine Platte mit zwei Fischen darbietend. Zu den Füßen stehen Brotkörbe. Links von dieser wunderbaren Brotvermehrung ist das Bild der Hochzeit zu Kana. Neben einigen zum Schmaus gelagerten Personen wiederum die stehende mit $\overline{\text{IC}}$ bezeichnete Figur des Herrn, der jedenfalls in dem Momente gedacht ist, wo er die Verwandlung vollzieht. Rechts von ihm hinter den Gästen stand kaum sichtbar Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ. Noch weiter rechts, je nachdem man die Beischrift ΠΑΙΔΙΑ nimmt, ein Vertreter der Dienerschaft (ἡ παιδία) oder der bei keiner Hochzeit fehlenden Jugend (ἡ παιδιά). Stärker zerstört, wie es alle diese Bilder schon bei ihrer Auffindung waren, fand man eine dritte Gruppe, welche rechts vom Mittelbild ΤΑC ЄΥΛΟΓΙΑC ΤΟΥ ΧΥ ЄCΘΙΟΝΤЄC vorstellte, aber nicht mehr zu rekonstruieren ist;

---

[1] MKR § 87.

[2] Wescher in Archives des missions scientifiques et littéraires, Sér. II, I 190, vgl. auch Neroutsos-Bey, Notices sur les fouilles récentes exécutées à Alexandrie, Alex. 1875 und Bull. 1865. 58 ff. Wilpert, Eucharistische Malereien der Katakombe Karmûz in Alexandrien, in: Ehrengabe deutscher Wiss. 273—282.

auch hier war ein Mahlbild gegeben, zweifellos ein eucharistiches. Die Gesamtkomposition scheint mir mit Viktor Schultze dem fünften, wenn nicht gar sechsten Jahrhundert anzugehören.[1]

Zu den Typen, denen wir in der abendländischen Sepulkralkunst einerseits und im alexandrinischen Fresko anderseits begegnen, gesellt sich als dritter individueller Typus derjenige der Kirchenkunst, der zunächst in den (restaurierten!) Mosaiken von Ravenna und mehr noch auf den jüngeren Bildern von Dêr Abu Hennis und vom Baptisterium der Soteris zu Neapel eine neue freiere Äußerung verrät, die bereits der mittelalterlichen Kunst angehört.

---

§ 160. Jesus und die Samariterin am Brunnen (Joh. 4, 4—42) ist eine der späteren Sarkophagskulptur und den Elfenbeinen geläufige Szene. Die Anordnung ist gewöhnlich so: links von dem runden Ziehbrunnen ein jugendliches Weib, stehend oder den Eimer emporwindend, rechts Jesus im Redegestus, mit der Linken den Palliumzipfel haltend; in der jüngeren Kunst, z. B. auf einem Mosaik in S. Vitale, nehmen auch Jünger an dem Vorgang teil. In einigen Fällen, z. B. auf dem genannten Mosaik, auf einer syrischen Miniatur der Laurentiana, auf einem Sarkophage,[2] ist der Herr sitzend dargestellt. Dasselbe gilt von einem sehr alten Gemälde der rechten Seite der Türwand in der Sakramentskapelle A3, wenn man in der hoch über dem Brunnen sitzenden und aus einer ausgebreiteten Rolle lesenden Figur den Herrn erkennen dürfte;[3] doch liegt hierfür ebensowenig ein plausibler Grund vor, wie zur Annahme eines Hinweises auf die Lektion bei der Taufspendung, den Viktor de Buck vorschlug gemäß Is. 55, 1 und 3: omnes sitientes venite ad aquas . . . inclinate aurem vestram et venite ad me.

§ 161. So häufig die Parabel von den Jungfrauen in der altchristlichen Literatur, in den alten Liturgien Erwähnung findet,[4] so selten diente sie dem Künstler zum Vorwurf. Dagegen spielen vereinzelte Grabschriften auf die Parabel an und bezeugen ihre eschatologische Wertung. So die Inschrift der Irene, der Schwester des Damasus, im letzten Verse (HAE 358). Ferner ein etwa hundert Jahre jüngeres gallisches Epitaph, welches eine

---

[1] V. Schultze, Katakomben 284.

[2] Garr. tav. 402, 7.

[3] Vgl. Wilpert, Sakramentskapellen 4 ff. und MKR, dreizehntes Kap. III.

[4] Im Sacramentarium Gelasianum heißt es in einem der Weihegebete für die gottgeweihten Jungfrauen (Muratori, Liturgia Rom. vetus I 630): Transeat in numerum sapientium puellarum, ut caelestem sponsum accensis lampadibus cum oleo praeparationis expectet, nec turbata improvisi regis adventu . . . excludatur cum stultis, regalem ianuam cum sapientibus virginibus libenter introeat etc.

gottgeweihte Jungfrau feiert, die in erprobtem Leben gleich den klugen Jungfrauen sich Christum den Bräutigam verdient hat:

HIC REQVIESCIT IN PACE
BEATAE MEMORIAE
EUSEBIA SACRA DO
PVELLA CVIVS PROBA
BILIS VITA INSTAR
SAPIENTIVM PVELLA
RVM SPONSUM EME
RVIT HABERE XPM
CVM QVO REsurget . . .[1]

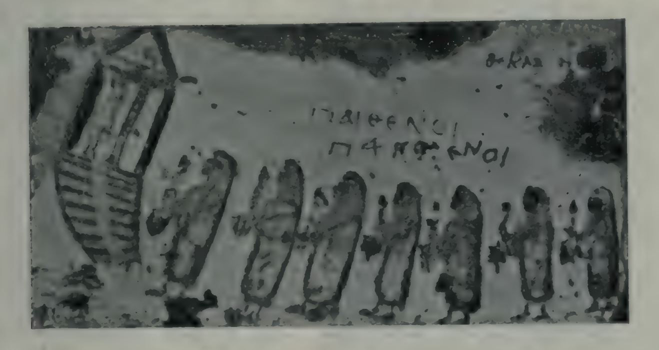


Abb. 171. **Zug der klugen Jungfrauen.** (El-Kargeh.)

Wir kennen drei Cömeterialfresken, denen die Parabel zugrunde liegt, davon entfallen zwei auf Rom, eines auf den Orient. Von den römischen ist das Gemälde in der Arcosollunette des Cubiculums III im Coemeterium maius am ältesten, und zwar der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehörig. Es zeigt unter einem Bilde des heiligen Hirten die Verstorbene als Orans, links davon das himmlische Mahl, an welchem vier Jungfrauen teilnehmen, rechts den Zug der fünf klugen Jungfrauen mit Fackeln und Ölkrügen, die im Begriffe sind, den Bräutigam zu begrüßen. Da trotz der Raumfülle nur vier Personen am Mahle teilnehmen, wird die Absicht des Künstlers offenbar, den fünften Platz jener Orans, der Verstorbenen, zu reservieren. Ein etwas jüngeres Lunettenbild kam zu Anfang der siebziger Jahre beim Einsturz einer Kammer im Cömeterium der Cyriaka ans Licht. Den Hintergrund bildet ein Torbau, davor erscheint Christus in Tunika, Pallium und Sandalen. Sein bärtiges Haupt umgibt ein einfacher runder Nimbus,[2]

[1] Le Blant, Inscriptions II n. 392.

[2] Die runde Wölbung des Tores verleitete Garrucci (tav. 19, 2), dem Herrn einen dreifachen Nimbus zu geben. Vgl. im übrigen Wilpert, Gottgew. Jungfrauen 72 ff. sowie MKR § 114.

die Rechte ist einladend erhoben, die Linke trug vielleicht die typische Rolle. Zu den Seiten des Herrn sieht man links die fünf klugen Jungfrauen mit brennenden Fackeln, rechts die törichten, deren Fackeln gelöscht sind, alle jugendlich, barhaupt und in langen Gewändern.

Ich rechne diesen Gemälden noch ein drittes bei, eines der Kuppelfresken in der Großen Oase. Den Abschluß der unteren Gemäldezone in der vielgenannten Kammer E bildet ein Zug von sieben Jungfrauen nach einem tempelartigen Torbau, wie er ähnlich an anderer Stelle des Freskos Jerusalem repräsentiert. Bezeichnet als ΠΑΡΘЄΝΟΙ schreiten sie in gleichem Abstand voneinander von rechts her (Abb. 171). Ihre lange Gewandung schließt ab mit dem Kopfschleier, der über die Schultern fällt. Sie tragen prozessionsartig in der Rechten brennende Leuchter, deren gewundene Form an gewisse koptische Exemplare erinnert, in der Linken den Ölkrug. Die vorderste hat bereits die unterste der sieben Stufen, die zum Gebäude emporführen, erreicht. An der mystischen Siebenzahl wird man sich um so weniger stoßen, als die Jungfrauen hinlänglich durch ihre Attribute gekennzeichnet sind. Das Ganze nimmt sich aus wie eine Illustration zu jener Grabschrift der vier Schwestern Licinia, Leontia, Ampelia und Flavia zu Vercellae, an deren Ende von dem Zuge der klugen Jungfrauen nach dem Tempel des Herrn die Rede ist. Sie tragen heilige Gewänder, sind wohlgeschmückt und schreiten zum Tempel, wo sie, denen das Öl nicht mangelt, vom Bräutigam in die Wohnung des Lichts eingeführt werden:

. . . INGRESSAE TEMPLUM DOMINI VENERABILE MVNVS
ACCIPIENT DVROS QVONIAM VICERE LABORES
FLORIBVS ET VARIIS OPERVM GEMMISQVE NITENTES
LVCIS PERPETVAE MAGNO POTIENTVR HONORE
ADVENTVM SPONSI NVNC PRAESTOLANTVR OVANTES
VESTE SACRA COMPTAE OLEO DVRANTE BEATAE.[1]

§ 162. Christus der Weltenlehrer und die Ausgestaltung dieser Szene zur maiestas Domini sowie die Darstellung der traditio legis sind beliebte Sujets der nachkonstantinischen Zeit und haben z. T. bestimmend auf den Ausschmückungskanon der basilikalen Kunst eingewirkt. Äußerlich gehen sie zum Teil auf pagane Bildtypen zurück.

[1] CIL V 1 n. 6731. — Eine der Jungfrauen sehe ich in dem von Strzygowski, Koptische Kunst unter n. 7276 publizierten Relieffragmente im Museum von Kairo (4. Jahrh.). Lediglich den »Chor der Jungfrauen« zeigt die Vorderseite eines Sarkophags im Campo Santo zu Pisa. Links der Gotthirte mit der Herde, im clipeus, der die Mitte einnimmt, das Brustbild des Verstorbenen, rechts davon eine Gruppe von acht Jungfrauen, zu denen als neunte die Beizusetzende hinzuzudenken ist. Sie erinnern lebhaft an die Figuren der Musen auf antiken Sarkophagen. Publiziert von Le Blant, Revue arch. 1877 pl. XXIV.

Der Typus des jugendlichen thronenden Christus, allein oder von seinen Jüngern umgeben, scheint im Orient, und zwar an den großen Hochschulzentren Antiochien und Alexandrien in die altchristliche Kunst aufgenommen worden zu sein. Der auf der Kathedra sitzende heidnische Philosoph mit der Buchrolle oder im Lehrgestus, ein hellenistischer Typ, der dann zur »Philosophenversammlung« ausgestaltet wurde, waren die direkten Vorlagen.[1] Älteste Zeugen der christlichen Übernahme sind der Kelch von Antiochien (Abb. 271) sowie eine Statue des lehrenden Christus (Abb. 250). Dem thronenden Christus allein begegnen wir auf dem S. 261 vorgeführten Deckenfresko aus dem Coemeterium maius; die Rollenbehälter zu seinen Seiten verweisen auf das göttliche Lehrgesetz, die Grundlage aller Soteria. Thronend unter seinen Jüngern erblicken wir den Herrn der Seligkeit, der im Sinne von Matth. 25, 34 zum Kommen aufruft,[2] dann im Hauptbilde des Deckenfreskos von Kammer 54 der Petrus- und Marcellinuskatakombe (Abb. 163). Hier und anderwärts zeigt der nicht aus Raumgründen geübte Verzicht auf die Vollzahl der Apostel so recht die Abhängigkeit von antiken Typen. Eines der reizvollsten Kleindenkmäler des Ostens, die hier dargestellte Berliner Elfenbeinpyxis, hat die volle Apostelzahl, die auch auf dem § 197 vorgeführten Mailänder Sarkophag wiederkehrt. In der musivischen Kunst gestaltet sich die Szene des unter den Aposteln thronenden bzw. auf dem mystischen Berge stehenden Christus zum großen Zeremonialbilde der Apsis. Auch der Typus der traditio legis führt seinen Ursprung auf den Osten, wahrscheinlich auf Syrien zurück.[3] Sie war ein beliebtes Motiv der Sarkophagkunst, wo sie bereits in der Dreifigurengruppe des Bassussarges (Abb. 239) erscheint, der Musive und der Kleinkunst



Abb. 172. Christus der Weltenlehrer auf der Berliner Elfenbeinpyxis. (Viertes Jahrhundert.)

[1] Vgl. v. Sybel, Christliche Antike I 279 und für die Nachwirkung des antiken Typus des Hebdomadenbildes E. Diez, Die Miniaturen des Wiener Dioskurides, Wien 1903.

[2] Vgl. v. Sybel, Der Herr der Seligkeit, Marburg 1913 sowie in der Zeitschr. f. Kirchengesch. XXXVII, 277 ff.

[3] Vgl. Ainalow, Die Mosaiken des vierten und fünften Jahrhunderts, A. Baumstark, Eine syrische traditio legis und ihre Parallelen OC 1903, 173 ff., O. Wulff, Ein Gang durch die Gesch. der altchr. Kunst 214 f.

(siehe die Tafel »Goldgläser« Nr. 7). Das überreichte Gesetz ist hier nicht so sehr das Evangelium wie die lex christiana, als deren Überlieferer und Vollzieher die Apostelfürsten auftreten. Statt der Gesetzesrolle übergibt Christus gelegentlich die Schlüssel, z. B. auf einigen stadtrömischen und gallischen Sarkophagen des vierten Jahrhunderts,[1] sowie auf Mosaiken, von denen als ältestes dasjenige von S. Paolo (J. 441) erwähnt sei. Auch ein Katakombengemälde scheint die traditio clavium wiederzugeben.[2] In allen diesen Bildern wird gleichmäßig Christus als Lehrer und Herrscher gefeiert, von dessen Gesetz alles abhängt. Wo das Gesetz direkt dem Apostelfürsten oder an Paulus in Form einer Rolle überreicht wird — die Künstler schreiben auf sie ausdrücklich DOMINVS LEGEM DAT —, erscheint Petrus zunächst links vom Herrn, oft eine crux gemmata auf der einen Schulter tragend, manchmal auch mit der einfachen crux hastata. In ihrer äußeren Konzeption haben diese Bilder starke Analogien in der Darstellung der largitio auf dem Konstantinsbogen und auf dem zu Emerita Augusta in Spanien gefundenen Diskus des Kaisers Theodosius.

Mögen im Einzelfalle raumtechnische Gründe für die so häufig anzutreffende Stellung Petri zur Linken des Herrn bestimmend gewesen sein, so wird doch im allgemeinen der antike Gedanke an die Linke als Glücksseite den Ausschlag gegeben haben.[3] Von einem Rangstreite betr. der Apostelfürsten kann also keine Rede sein. Vgl. die Bilder der Mission Pauli § 173.

§ 162a. Der Pädagog. Manches der berührten Denkmäler verkörpert Christus als den göttlichen Lehrer und Meister. Von Osten her scheint in der Gestalt des sog. Pädagogen eine Erscheinung Eingang in den Typenschatz altchristlicher Kunst gefunden zu haben, welche die Lehre selbst, seine γράμματα πιστά versinnbildet. Ein schönes Beispiel davon bietet der S. 333 abgebildete Sarg vom römischen Forum. Zwischen Orans und gutem Hirten sitzt, jener zugewandt, ein bärtiger, offenbar lesender Alter mit entfalteter Buchrolle. Er ist mehr als ein bloßes Symbol, vielleicht der Logos selbst, wie ihn die Theologie der alexandrinischen Katechetenschule volkstümlich gestaltete und wie ihn Clemens Alexandrinus in seiner Lehrschrift vom Pädagogen einführt. Ein Werk fast rein griechischen Stiles, der Sarkophag von Gayolle, zeigt dieselbe Szene, nur sitzt der Pädagog in anderer Richtung.[4] Und ein Kindersarg zu Ravenna läßt die Verstorbene,

---

[1] Garr. tav. 330, 5; 340, 5; 346, 2; 352, 2; 400, 1 u. 2.

[2] NB 1904, 162.

[3] Man vgl. die zahlreichen Apostelsarkophage. A. L. Frothingham, Ancient orientation unveiled, bringt die römische Sitte der Linksstellung zur griechisch-byzantinischen Rechtsstellung in Gegensatz: American Journal of arch. 1917, 327 ff.

[4] Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 140 Fig. 18.

die hier nicht als Orans dem Sitzenden lauscht, von ihren Eltern begleitet sein.[1] Das erlaubt wohl auch eine neue Erklärung eines weiteren, alten Denkmals, des der Antoninenzeit zuzuweisenden Sarges von der Salarischen Straße.[2] Hier beherrscht der hl. Hirte die Mitte, rechts von ihm erscheint die Verstorbene im Paradiese neben einer sitzenden weiblichen Gestalt (mit Buchrolle), in der ich die Porträtfigur der Verstorbenen selbst erkennen möchte. Sie ist von einer Verwandten oder Dienerin begleitet. Links entsprechend sitzt der Alte umgeben von zwei Jüngern. Statt der Eltern, wie ich früher annahm, wären also Pädagog und Schülerin gegeben, der Logos, wie er die Lebende lehrt, die nun des Unterpfandes dieser Lehre teilhaftig geworden ist und als Selige neben dem hl. Hirten erscheint (Abb. 161).

Daß frühere Erklärungen dieser und ähnlicher Szenen nicht voll befriedigten, ist nach Wulff a. a. O. 82 der beste Beweis für ihren außerrömischen Ursprung. »Der Gemeinde des 3. Jahrh., in der das griechische Element noch sehr stark vertreten war, wird vieles verständlich und geläufig gewesen sein, was vielleicht schon im vierten nicht mehr verstanden wurde und einen neuen Sinn bekam.«

§ 163. Apokryphen. Der Einfluß der Apokryphen auf die altchristliche Kunst[3] scheint geringer gewesen zu sein, als man nach der Verbreitung dieser Schriften erwarten sollte. Er macht sich vielleicht bereits in einzelnen Magierszenen geltend, wo die Größe des Christkindes und die Art der dargebrachten Gaben an Einzelheiten aus dem Pseudoevangelium des Matthäus (de ortu beatae Mariae et infantia Salvatoris) erinnern. Die Vorstellung Mariä im Tempel begegnet im Anschluß an Pseudomatthäus auf der Werdener Pyxis und einem Mailänder Buchdeckel,[4] die Verkündigung am Brunnen im Anschluß an Pseudojakobus bzw. Pseudomatthäus auf dem erwähnten Buchdeckel, der Maximianskathedra und den Mosaiken von S. Maria Maggiore, welche unter Sixtus III. zum erstenmal apokryphe Bilder in die Kirchenkunst einführen. Auch die Unschuldsprobe Mariä erscheint auf der Maximianskathedra und ferner die Reise nach Bethlehem. Häufiger als diese Bilder scheinen das Bad des Christkinds und die Hebamme Salome dargestellt worden zu sein[5] sowie Szenen

---

[1] Wulff, Abb. 81.

[2] Kaufmann a. a. O. 140 ff. Fig. 19 u. Taf. VIII.

[3] De Waal, Die apokryphen Evangelien in der altchristlichen Kunst RQS cf. DAC s. verbo.

[4] RQS 1887 Taf. VII. — Vgl. auch die Marmorplatte von S. Maximin (Provence) mit Maria Orans und der Beischrift MARIA VIRGO MINESTER DE TEMPVLO GEROSALE. Le Blant, Sarcophages de la Gaule pl. LVII 1.

[5] Vgl. Wilpert, Die Katakombengemälde Taf. XVIII sowie Garr tav. 281.

der Kindheitsgeschichte Jesu und der apokryphen Geschichte des Zacharias, wie sie u. a. in der Grottenkirche von Dêr Abu Hennis erhalten sind.

Dritter Abschnitt.

Ikonographie Gottes und der Heiligen.

N. Kondakow, Ikonographie Gottes und unseres Erlösers, Petersburg 1905 (russisch). — R. de Fleury, Les saints de la messe et leurs monuments, 10 Bde, Paris 1893—1904.

§ 164. Gott und die Trinität. Einer persönlichen Darstellung Gottes standen bis in die nachkonstantinische Zeit schwerwiegende Bedenken im Wege, die sich aus der Bekämpfung des Götzendienstes und aus der apologetischen Betonung der Anbetung Gottes im Geiste und in der Wahrheit zur Genüge erklären. So kam es, daß der ältesten Kunst ein Bild Gottes fehlte und als Notbehelf und äußerste Konzession das biblische Machtsymbol, die Hand oder der Arm Gottes, seine Stelle einnahm. Die meist seitwärts über der Szene sichtbare, mitunter in Wolken gehüllte Hand ist es, die Abraham vom Vollzug des Sohnesopfers abhält, ihm als Sinnbild zahlloser Nachkommenschaft den Sternhimmel weist (Wiener Genesis); sie reicht Moses das Gesetz dar, rettet den Schiffbrüchigen und ist noch in späterer Zeit, namentlich auch im Mittelalter, ein sehr beliebtes brachyologisches Motiv.[1] Einen gewissen Umschwung brachte erst die nachkonstantinische Plastik, sofern einige wenige Szenen Gott als Person darstellen, doch ist es nur ein Tasten und Versuchen, das sich da bemerkbar macht, das schwierige Thema unverfänglich zu lösen. Und dieser Versuch war durchaus vorübergehend und singulär. So sehen wir auf bestimmten Skulpturen Gott als vollbärtigen Alten, welcher auf einem Fels oder Steinhaufen sitzt und dem Kain und Abel ihre Gaben gemäß Genesis 4, 3 ff. darbringen. Der berühmte Sarkophag vom Paulusgrabe, jetzt im christlichen Museum des Lateran, führt ihn auf einer Kathedra vor, Eva erschaffend, während zwei weitere Persönlichkeiten von durchaus gleicher schematischer Behandlung assistieren. Man hat in diesen Begleitfiguren wohl eine menschliche Darstellung des Sohnes und des Heiligen Geistes zu sehen, womit sich ein Bild der Trinität ergäbe, und kann dagegen kaum die unbärtige Figur des Heilandes im Nachbarfelde der Skulptur geltend machen, da in der gleichmäßigen Behandlung der drei offenbar ihre göttliche Einheit demonstriert ist. Das viel-

[1] Didron, Iconographie chrétienne; histoire de Dieu, Paris 1843.

besprochene Relief[1] erscheint demgemäß in doppelter Hinsicht als große Seltenheit, indem es einerseits die Schöpfung vorführt, anderseits die Dreieinigkeit illustriert. Es wäre aber auch dann ein Unikum, wenn man mit Viktor Schultze u. A. in den Begleitfiguren Engel zu erkennen hätte.[2]

Im übrigen kennt die alte Kunst zwar Bilder des Sohnes, die Taube als Symbol des Geistes, aber kein weiteres Bildnis der Trinität, nicht einmal ein Symbol. Gewisse Dreiecksfiguren, welche einige Epitaphien aufweisen und in denen man ein solches hat sehen wollen, zeigen entweder als Lot oder Winkel den Beruf des Verstorbenen an oder sind, wo sie mit dem Christusmonogramm bzw. den apokalyptischen Buchstaben verbunden auftreten, vielleicht ein christologisches, jedenfalls kein trinitarisches Symbol. Das erhabene Mysterium der Dreieinigkeit war zu fremd und schwierig, um es künstlerisch zu fassen, anderseits lag es näher, die zweite Person der Gottheit im Bilde vorzustellen, welche vermöge des Erlösungswerkes und ihres direkten Eingriffes in die Heilsordnung dem Gläubigem immer wieder vor Augen schwebte. Auch hier begnügte man sich der Weihe des Göttlichen gegenüber zunächst mit geheimnisvollen Sinn- und Idealbildern, wie sie die disciplina arcani eingab. Man malte den Fisch, den Gotthirten, Orpheus, das Monogramm und jene jugendlichen Idealbilder des göttlichen Meisters. War dessen Person so von vornab in den Mittelpunkt aller religiösen Interessen gerückt, so nimmt es nicht wunder, wenn die Kunst zu eben jener Zeit, wo sie den ersten Versuch unternahm, Gott selbst zu verbildlichen, darauf verfiel, einfach Christus an seine Stelle zu setzen, so z. B. bei der Vorführung alttestamentlicher Theophanien.[3] Es erklärt sich daraus aber auch das Eingehen der Bildwerke auf jene theologische Spekulation, welche den präexistenten Logos zum Gegenstand nahm, z. B. bei der Zuweisung von Lamm und Ährenbündel an das erste Menschenpaar durch Christus.

§ 165. Die Kreuzigung. Der Würdigung der Typen, welche unsere christlichen Urväter für die Gestalt des Herrn prägten, möge ein Wort über die Darstellung des Gekreuzigten vorangehen, welche dem sepulkral-christologischen Cyklus bekanntlich fehlte und deren Ursprung in den historischen Bildcyklen des altchristlichen Syrien zu suchen sein wird.[4] Sie hat von allen Passionsszenen weitaus die größte Bedeutung wegen

[1] Die Literatur am vollständigsten bei J. Ficker, Bildwerke des Lateran 39 f.

[2] V. Schultze, Archäologische Studien 148 ff. und »Archäologie« 348 f.

[3] Zum Beispiel bei der Begegnung Abrahams mit Melchisedech auf dem Mosaik der liberianischen Basilika Garr. tav. 215, 1, vgl. auch 210, 3 u. 4.

[4] Über die Bedeutung Vorderasiens, näherhin Syrien-Mesopotamiens für die Entwicklung des Kreuztypus, des crucifixus-βασιλεύς und der Schächergruppe cf. A. Baumstark RQS 1910, 30—50.

der damit verknüpften archäologischen Fragen nach der Art, wie die Kreuzesstrafe, die Form des Kreuzes usf. zuerst wiedergegeben wurden. Als ältestes monumentales Zeugnis zur Kreuzigung des Herrn gilt jener HAE 301 f. vorgeführte heidnische Spottgraffito aus dem palatinischen Kaiserpalaste. Der mit dem Colobium, einer kurzen ärmellosen Tunika bekleidete Kruzifixus steht auf einem Fußbrett (suppedaneum), während die Hände am Querbalken befestigt erscheinen und über dem Kopfe der obere Abschluß des Langbalkens emporragt; denn des Spötters Absicht, eine crux immissa, so wie sie noch heute üblich, zu zeichnen, ergibt sich aus dem Graffito ganz zweifellos. Von einem Taukreuze, woran Garrucci, Kraus u. a. dachten, kann nicht die Rede sein.[1] Ein christliches Bildnis des Kruzifixus war vor dem Übergang von der milden symbolischen Kunst der verborgenen Kirche zu den mehr historischen Cyklen der sieghaften kaum zu erwarten. Nachdem er sich vom vierten Jahrhundert ab vollzogen, lag aber kein Grund mehr vor, mit der Dartellung des mysterium crucis zurückzuhalten. Es ist bezeichnend, daß die ersten Passionsbilder der Sarkophage den Herrn nie mit dem Zuge der Demütigung und des Leidens umgeben, die Verspottung zur Verherrlichung wird, die Dornenkrönung sich wie eine coronatio des Siegers ausnimmt. Geradeso zieht der Kruzifixus als Sieger in die Kunst ein, der lebende Heiland hängt an den ersten Kreuzen aufrechten Hauptes, dem das frühe Mittelalter konsequent die Königskrone aufgesetzt hat. Die ältesten Beispiele sind zwei Reliefs, die mit guten Gründen dem fünften Jahrhundert zugeschrieben werden, das eine von den Türfüllungen von S. Sabina in Rom, das zweite von einem kleinen Elfenbeinkästchen, dessen Reste das Britische Museum verwahrt. Das im Verhältnis zu anderen Reliefs[2] dieser



Abb. 173. **Relief der Holztür von S. Sabina.** (V. Jahrh.)

---

[1] Garrucci, Il crocifisso graffito, Roma 1857. Kraus, Das Spottkruzifix vom Palatin, Freiburg 1872 und RE II 774. Vgl. Dobbert, Zur Entstehungsgeschichte des Kruzifixes (Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsamml. I) Berlin 1880 sowie J. Reil, Die frühchr. Darstellungen der Kreuzigung Christi, Leipzig 1904.

[2] Es galt eben eine Szene darzustellen, für die vielleicht überhaupt keine Vorlage zur Verfügung stand, während bezüglich der übrigen Bilder der oder

Türe roh gearbeitete Kreuzigungsbild von S. Sabina zeigt drei schlecht proportionierte, nur mit dem engen subligaculum bekleidete Gestalten in orantenähnlicher Pose. Den Erlöser zeichnen gegenüber den als Kinder dargestellten Schächern (ohne individuelle Züge) größere Form und Bartwuchs aus. Gemeinsam haben alle drei leichte Richtung des Gesichtes nach links, geöffnete Augen, Nägel an den Händen, aber nicht an den Füßen. Das ganze Relief ist mit eigentümlicher Ökonomie hergestellt. Von den Kreuzen sind nur wenige Teile sichtbar, die jedoch genügen, die crux immissa festzustellen, am deutlichsten der Langbalken über dem Kopf des linken Schächers und die viereckigen Enden der Querbalken an den Händen. Ein kleiner Vorsprung unter den nebeneinanderstehenden Füßen der Gekreuzigten deutet das Suppedaneum an. Dieselbe Ökonomie macht sich bei der Gestaltung der Giebel u. Mauern des Hintergrundes, welche Jerusalem versinnbilden, bemerkbar, auch da fehlen die beiden äußersten Vertikalträger der Dächer, und ihre Stelle vertritt die Umrahmung des Bildes. (Abb. 173.)



Abb. 174. **Elfenbein des British Museum.**

Das viel realistischer aufgefaßte Londoner Relief (Abb. 174) hat mit dem vorhergehenden manches gemein, z. B. die Nagelung der Hände und nicht der Füße, die Form des subligaculum, die crux immissa. Die Begleitfiguren des Kruzifixus erinnern an die Arbeit römischer Sarkophage des vierten und beginnenden fünften Jahrhunderts. Links hängt an einem Baume Judas in Tunika und Pallium. Unter ihm sieht man den geöffneten Geldbeutel. Auf der linken Seite des Kreuzes erscheinen Maria und Johannes, rechts der Centurio Longinus im Begriffe, den Heiland mit der

---

die Künstler sich an Musterbücher bereits feststehender Typen halten konnten. Von der reichhaltigen Literatur das Wichtigste: H. Grisar, Kreuz und Kreuzigung auf der altchristlichen Türe von S. Sabina in Rom RQS 1894, 1—48 und Wiegand, Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina, Trier 1900, 19 ff.

Lanze zu durchbohren.[1] Dieser selbst hängt mit straff angespannten Armen an einem (nicht wie in S. Sabina nur angedeuteten) erhöhten Kreuze, dessen etwas ausschweifende Enden wiederum auf Vorlagen der Sarkophagplastik verweisen. Er ist bartlos mit wenig langem Haupthaar und bereits mit dem Nimbus ausgezeichnet. Über seinem Haupte sieht man den Titulus mit der Aufschrift REX IVD(aeorum). Gegenüber diesen ältesten Bildwerken, welche den lebenden Heiland fast nackt zeigen, steht eine Reihe von Werken des ausgehenden sechsten und siebten Jahrhunderts, für welche einerseits die lange Bekleidung des Herrn charakteristisch ist, anderseits der Hinzutritt der Symbole der Sonne und des Mondes. Auf einer Seidenstickerei aus Achmim, welche für ein vom Papste an einen ägyptischen Erzbischof verliehenes Pallium ausgegeben wurde,[2] sieht man den Herrn an der mit breitem Suppedaneum versehenen crux immissa, bekleidet mit ärmelloser Tunika und engaufliegendem Pallium. Es ist schwer zu sagen, ob er die Augen ganz geschlossen hält; wichtig ist auch hier der Umstand, daß die Füße nicht angenagelt sind, was nach Forrer auch bei jenem kleinen Goldblättchen von Achmim der Fall zu sein scheint.[3] Hier hat das Kreuz außer dem Fußbrett auch den Titulus und gemeinsam mit dem Relief der Sabinatür und einigen Ölfläschchen im Schatze von Monza die verkleinert, hier freilich grotesk wiedergegebenen Schächer zu beiden Seiten, während sich die eben erwähnte Stickerei mit stilisierten Pflanzen an deren Stelle begnügt (Abb. 175).



Abb. 175. Ägyptische Seidenwirkerei.

Die eben erwähnten Ölfläschchen, welche Abt Johannes für die Königin Theodolinde in den Katakomben sammelte, zeigen übrigens nicht den Kruzifixus, sondern ein Kreuzchen, über dem das nimbierte Brustbild des Heilandes schwebt. Ähnlich war es mit einem der von Papst Theodor (642—649) gefertigten Mosaiken von S. Stefano Rotondo gehalten. Aus der Zeit dieses Papstes stammt aber auch das einzige Kreuzigungsbild, das bisher in den Katakomben nachgewiesen ist, nämlich in San Valentino an der

[1] Dalton, Catalogue n. 291. — Ebenda unter n. 43 eine Gemme aus Kustendje (Constanza) in Rumänien, welche zusammen mit andern Gemmen des 1.—3. Jahrhunderts gefunden wurde und angeblich »a very early representation of the Crucifixion« ist. Vor einem linearen Kreuze stehen neben einer nackten Person mit ausgebreiteten, aber nicht befestigten Armen je 6 Miniaturfiguren, die als Apostel gedeutet werden. Siehe Abb. 308.

[2] Forrer, Kreuz und Kreuzigung Christi in ihrer Kunstentwicklung, Straßburg 1893. Vgl. unseren Abschnitt über die Textilien.

[3] A. a. O.

Flaminischen Straße. Das Bild ist leider fast ganz zerstört, und die alten Kopien beanspruchen wenig Vertrauen. Jedoch sei die Ansicht Wilperts hervorgehoben, daß Christus dort wahrscheinlich nicht mit dem Colobium bekleidet war, wie der Entdecker der Valentinkatakombe, Orazio Marucchi, annimmt, sondern mit dem schlichten Schurz (perizoma);[1] es läßt sich leider nicht mehr feststellen, ob auch die Füße schon angenagelt wiedergegeben sind, wie sie der Miniator eines syrischen Evangeliencodex der Laurentiana zu Florenz, die Handschrift des Mönchs Rabbula, datiert vom Jahre 586, wiedergibt. Hier ist die Handlung schon breiter ausgeführt. Zu Füßen des Kreuzes, an dem der lebendige, bärtige, nimbierte Christus in langer, ärmelloser Tunika hängt, spielen drei Krieger »Mora« um die tunica inconsutilis. Longinus sticht den Herrn mit der Lanze, von rechts her reicht einer den Essigschwamm usf. Auch die landschaftliche Staffage mit Bergen, Sonne und Mond erinnert schon stark an mittelalterliche Praxis.



Abb. 176. Goldplättchen aus Achmim.

Im allgemeinen kann man mit Kraus sagen, daß die Werke des ausgehenden sechsten und anfangenden siebten Jahrhunderts »ein tiefes Herabsinken von dem noch immer leidlichen Stande künstlerischen Vermögens und dem realistischen Charakter des Londoner Elfenbeins verraten, während man am Schlusse dieser Periode Schöpfungen tiefsten Verfalls begegnet, in denen das Bild des Gekreuzigten zur geschmacklosen Verzerrung oder zu äußerster Roheit der Ausführung herabsinkt«.[2] Es gilt das natürlich nicht mehr von jenen frühmittelalterlichen Darstellungen, welche im Stile der Rabbulaminiatur die Kreuzigungsszene weiter ausmalen, so von den bekannten Gemälden in den Unterkirchen von S. Clemente, Santi Giovanni e Paolo, S. Urbano bei Rom und vor allem von S. Maria Antiqua, die zusammen mit dem Bilde in der sala del martirio der Paulskirche und dem Relief am Osterleuchter in derselben Basilika eine Gruppe ausmachen, die sich hier der Besprechung entzieht.

*§ 166. Christustypen. Die alte Kunst löste ihre Aufgabe, Christus darzustellen, teils im Anschluß an ein Symbol (Fisch, Monogramm), teils an eine Allegorie (Hirt), endlich, indem sie

[1] Vgl. Marucchi, Il cimitero e la basilica di S. Valentino, Roma 1890, 48 ff. und Wilpert, Katakombengemälde 39.

[2] Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 175.

die menschliche Gestalt des Herrn wiedergab, und zwar 1. als Idealfigur, jugendlich und bartlos, 2. in realistischer Weise, bärtig und mehr dem Lebensalter des Dargestellten entsprechend, 3. als Rassenbild.

Die ältesten Bilder zeigen den Herrn in mittelgroßer, »manchmal knabenhafter Gestalt mit rundem, kurzhaarigem Kopfe und freiem Antlitz, dessen Ruhe durch die regelmäßigen Formen von Auge, Nase und Mund noch erhöht wird. Legt man an diese Figur den Maßstab an, dessen sich die Kirchenschriftsteller bedienen, so erkennt man, daß sie sich gleichweit von Häßlichkeit und Schönheit entfernt hält und höchstens anmutig und hübsch bezeichnet werden darf.«[1] Man sieht ihn so auf den Taufbildern der Lucinagruft und der Passionskrypta in Prätextat, in den Sakramentskapellen A2 und 3, sämtlich Fresken des zweiten Jahrhunderts. Seit dem dritten Jahrhundert aber ist das Unterscheidungsmerkmal ein reicher gelocktes Haar. Diese Charakteristika verteilen sich auf Abend- und Morgenland, und ich glaube, daß bei ihrer Ausgestaltung der Gesichtspunkt der Nationalität ganz außer Frage bleibt,[2] wollte man doch lediglich unter dem Bilde eines anmutigen Knaben oder Jünglings, so wie ihn auch die Hirtenbilder zeigen, die göttliche Person verbergen.

Die Idealfigur wird ihre Entstehung zunächst einer mit der Arkandisziplin zusammenhängenden Scheu, die heilige Person des Erlösers naturwahr wiederzugeben, zu verdanken haben, ihre nachhaltige Geltung aber, die sich noch über die gesamte jüngere Plastik und darüber hinaus erstreckt, läßt sich nur erklären, wenn noch weitere Momente bestimmend mitwirkten und so das Bild auf lange hinaus populär erhielten, selbst dann noch, als längst ein mehr historischer porträtisierender Typ geschaffen war. Zur Gestaltung des Idealbildes — das übrigens der Volksphantasie weiten Spielraum bot — drängte meines Erachtens ganz wesentlich die Bestimmtheit, mit der gerade die ältesten Kronzeugen christlicher Lehre dem Herrn ein unscheinbares, ja geradezu häßliches Äußere zuschreiben. Das Neue Testament schweigt sich bis auf die hier nicht in Betracht kommenden visionären- und Verklärungsszenen völlig aus. Dem prophetischen Worte des

---

[1] N. Müller in seinem äußerst instruktiven Artikel »Christusbilder« in der Realenzyklopädie für protest. Theologie u. Kirche IV 73. — Vortreffliche Zusammenfassung: Jos. Sauer, Die ältesten Christusbilder (Wasmuths Kunstheft VII), Berlin 1920.

[2] Was man im Gegensatz zum Christusjüngling mit frei herabhängenden Locken als »Galiläertypus« ausgegeben hat, nämlich den von einem halblang bis zum Nackenansatz herabhängenden Lockenwulst umgebenen Kopf, wird weniger auf lokale Moden als auf bestimmte Klassen von Musterbüchern zurückzuführen sein, denen der Gesichtspunkt des »Schönen« bestimmend war. So erklärt sich auch die schlichtere Behandlung des Haares auf einzelnen Denkmälern (Goldgläser) sowie die glattere Lockung auf anderen.

Alten Testamentes »Gestalt und Schönheit hat er nicht« (Is. 53, 2) folgen die ersten Schriftsteller, die dieses Thema berühren, so Justin (I Ap. 52 und wiederholt im Dialog. cum Tryphone) und Clemens von Alexandrien, welcher sich für die Häßlichkeit in seinem Pädagog 3, 1 geradezu auf jene Stelle beruft. Durch Origenes (Contra Celsum 6, 75) wissen wir ferner, daß auch die Heidenwelt diese Ansicht teilte, und selten mag der gleiche Gedanke so schroff und mild zugleich erörtert worden sein wie bei Tertullian: »sein Leib zeigte weder menschliche Würde noch himmlische Verklärung (De carne Christi 9); aber wie immer er aussah: si inglorius, si ignobilis, si inhonorabilis: meus erit Christus!« (Adv. Marcionem 3, 17).

Ein weiterer nicht unwesentlicher Faktor waren die Theophanien des Gnostizismus. Bedenkt man, wie mächtig die gnostischen Apostelgeschichten vom zweiten Jahrhundert ab Phantasie und Gemüt aller zum Christentum Neigenden gefangen nahmen, dann wundert man sich nicht, wenn ihre ständige Schilderung eines jugendlich schönen, knabenhaften Christus auch bestimmend auf die Kunst einwirkte.[1] Insofern kann man diesen Typus einen hellenistischen nennen, doch geht man zu weit, diesen hellenistischen Typus dann noch weiter in einen kurzhaarigen alexandrinischen und einen langhaarigen kleinasiatischen zu scheiden, Modalitäten, die ja durch Wilperts Edition der römischen Malereien auch schon für Rom, und zwar schon fürs dritte Jahrhundert, nachgewiesen sind,[2] freilich nicht in der Mannigfaltigkeit und Feinheit der Details, welche den nicht auf dunkle Grüfte angewiesenen Bildmalern möglich waren.

Ist für das älteste Christusbild, also den hellenistisch-römischen Typus im weitesten Sinne, keine Abhängigkeit von bildlichen, sondern höchstens eine solche von gnostisch-literarischen Vorlagen anzunehmen, so wird eine Beeinflussung seitens bildnerischer Vorlagen doch eher wahrscheinlich, sobald es sich um den bärtigen Christustyp, mit dem der Übergang vom idealen zum historischen Bilde sich vollzieht, handelt. Vom jugendlichen Typus entfernen sich die Künstler zuerst in der Darstellung des Cubiculum III in Santa Domitilla, von Wilpert als Bild des persönlichen Gerichts gedeutet und der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts zugewiesen. Hier trägt Christus einen halbkurzen ungeteilten Vollbart und

[1] Siehe J. E. Weis-Liebersdorf, Christus- und Apostelbilder. Einfluß der Apokryphen auf die ältesten Kunsttypen, Freiburg 1902.

[2] Vgl. Strzygowski, Christus in hellenistischer und orientalischer Auffassung (Beilage zur »Allgemeinen Zeitung« München 1903 n. 14) und Wilpert, Malereien 106 ff. — Jedenfalls darf eine eingehende Betrachtung nicht am römischen Material kleben bleiben, nachdem eine Reihe mindestens gleichwertiger Denkmäler bestimmt dem orientalischen Kreise angehören. Vgl. Strzygowski a. a. O.

lange Haare, und auch die Züge sind ernst geworden. Es ist der erste Versuch Westroms, den biblischen Christus zu malen, und es muß als höchst bezeichnend vermerkt werden, daß nicht lange später auch die Plastik auf ihn eingeht, freilich niemals, wo es sich um den erdenlebenden und wunderwirkenden Erlöser handelt, sondern zumeist in den Zeremonienbildern der maiestas Domini.[1] Man findet, daß hier der anfangs unbärtige Typus vom bärtigen verdrängt wird. Eine notwendige Folge der neuen, östlichen Art war eine Änderung der Gesichtsform des Heilandes. Das ungescheitelte, zuweilen etwas in die Stirn reichende Haupthaar bewirkte zusammen mit dem Bart eine Einengung der Gesichtsfläche. Daher half sich der Künstler, indem er an Stelle des vollwangig runden Antlitzes sich mehr dem Oval näherte. Auch in der musivischen und in der Buchmalerei bleiben beide Typen lange nebeneinander bestehen. So ist der Herr auf den Mosaiken von S. Apollinare nuovo in Ravenna bis zum Einzuge in Jerusalem und bei der Verleugnung unbärtig dargestellt, sonst aber bärtig.[2] Wie frühzeitig dieser Typus sich bereits der Form näherte, wie ihn die großen Apsismosaiken der Basiliken zeigen, das beweist ein seltenes Kunstwerk im British Museum.[3] Es ist zugleich, wenn man von dem stark ergänzten Mosaikkopf in Santa Pudenziana in Rom absehen will, soweit die nichtsepulkrale Kunst in Frage kommt, das älteste genauer datierte Monument mit bärtigem Christuskopf (Abb. 177).



Abb. 177. Fayenceschale aus dem Anfang des vierten Jahrh. (Brit. Mus.)

---

[1] Zu den Christusbildern der römischen Katakomben u. Kirchen vgl. Wilpert, Malereien 106 ff. 253 ff., Mosaiken 1121 ff., zur Sarkophagkunst v. Sybel, Christliche Antike II 151 ff.

[2] Hierüber Dütschke, Ravennatische Studien, Leipz. 1909, 99—121.

[3] Dalton, Catalogue n. 916. Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom 61 ff. und Byzantinische Zeitschrift 1901, 734, zur Echtheit der Schale ebenda 1907, 275. Vgl. auch Cecil Torr, On portraits of Christ in the British Museum, London 1898. — Die Form COSTANTINVS ist auch sonst belegt, z. B. CIL VIII 10035 und Ephem. epigr. V 10999.

Als Innenzeichnung einer kleinen runden Fayenceschale, welche Graf Tyszkiewicz im römischen Antiquitätenhandel erwarb und die angeblich aus dem Orient stammt, erscheint der Pantokrator in reicher Pracht sitzend und die Arme ausbreitend, ein Bild der ewigen maiestas. Sein Antlitz umrahmt langes welliges Haar ohne Scheitel und der kurze ungeteilte Bart, weiterhin der Kreuznimbus. Zu Seiten seiner Schultern wenden sich ihm in zwei Medaillons die Büsten eines Mannes und einer Frau zu, über deren Persönlichkeit die Umschrift der Schale keinen Zweifel läßt: (Flav.) VAL · COSTANTINUS · PIVS · FELIX · AVGVSTVS · CVM · FLAV · MAX · FAVST(a Augusta). Die Umstände des Todes der Kaiserin Fausta machen es aber zweifellos, daß ein Kunstwerk, auf dem sie zusammen mit ihrem Gatten dargestellt ist, nicht nach 329 angefertigt wurde. In ähnlicher Ausbildung, aber ohne Nimbus finden wir diesen Typus auf einem Gemälde in der Katakombe der hhl. Petrus und Marcellinus wieder, welches wohl noch dem vierten Jahrhundert angehört und von dem Wilpert die erste getreue Abbildung gibt.[1] Hohe Stirn, mandelförmige Augen mit dunklen Brauen, zugespitzter Vollbart und schönes Oval zeichnen den Erlöser aus. Das Haupthaar ist hier bereits gescheitelt und damit ein weiterer Schritt in der historischen Gestaltung des Christusbildes gekennzeichnet. Ein starker Anlauf zur Scheitelung scheint auch auf dem erwähnten Mosaik in Santa Pudenziana genommen worden zu sein, falls die Ergänzung des Bildes dem ursprünglichen Zustande entspricht. Nikolaus Müller hat zuerst in der Scheitelung einen Ausdruck des jüdischen Nationales des Heilandes gesehen, indem er zahlreiche andere Monumente zum Vergleich heranzog.[2] Zu diesem »jüdischen« Typ leitet im Westen eine Reihe von Brustbildern in den römischen Katakomben über, zumeist aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts, wovon das im Bogen des Arcosols der Celerina in Prätextat am besten erhalten ist.[3] Wie gewöhnlich erscheint Christus auch hier in jugendlicher Schönheit, mit langem, fast mädchenhaftem Haar, gehüllt in die weiße purpurverbrämte Tunika und über der Schulter das Pallium. Voller Nimbus in blauer Farbe kennzeichnet das Bildnis in Prätextat. Von den zehn durch Wilpert festgestellten Brustbildern, zu denen nun noch ein Freskenrest in der Cäciliengruft, der »Salvatore Olandese« kommt,[4] zeigen nur drei den bärtigen Christus. Diese Anläufe zur Porträtierung des Christusbildes fielen leider in eine Zeit des Rückganges künstlerischer Bewegung. Mit dem fünften Jahrhundert nämlich hebt schon der Verfall an, der sich in einer unnatürlichen Vergrößerung und

[1] MKR Taf. 253. [2] Müller a. a. O. 79.
[3] Von Wilpert, Malereien Taf. 181, 1 u. 251 ediert; vgl. ebenda S. 210.
[4] Vgl. J. Schrijnen, Das neuentdeckte Fresko i. d. Caecilia-krypte, in: De Katakomben Rome, Valkenburg, Bussum 1917, 105–115 mit Tafel.

Versteifung der Formen bemerkbar macht, die zuletzt zur reinen Erstarrung führt. Das Christusbild in der Katakombe von Albano (Abb. 178) zeigt, wohin diese Richtung führte. »War es gelungen, einen Christus darzustellen, dessen Alter dem biblischen ganz oder fast ganz entsprach und dessen Erscheinung die Würde und Erhabenheit des Gottes- und Menschensohnes zum Ausdruck gelangen ließ, so verirrte man sich später dadurch auf Abwege, daß man mit den Gedanken, die den ersten Bildern zugrunde lagen, nicht mehr haushielt, sondern sie ins ungeheuerliche übertrieb. Das Feierliche wandelte sich ins Zeremonielle und Steife,



Abb. 178. **Christusbild in der Katakombe von Albano.**

das Erhabene ins Unnahbare, das Ernste ins Düstere, ja Finstere, das Natürliche ins Unnatürliche. Aus dem Mann Christus wurde fast ein Greis, aus dem die Gnade verkündigenden »Lehrer« und die Sünder anlockenden Heiland ein strenger Richter, unheimlich für seine Freunde, ein Schrecken für seine Feinde. Dies Gepräge zeigt eine Reihe von Mosaiken, die insbesondere geeignet sind, die Verfallszeit zu illustrieren. Der Christus z. B. von SS. Cosma e Damiano in Rom aus dem sechsten Jahrhundert erscheint als ein Mann mit langem Gesicht, dessen vorstehende Backenknochen und aschgraue Farbe an einen Asketen erinnern können. Dieser Eindruck wird durch die lange dünne Nase, die großen hohlen Augen noch gesteigert. Mähnenartig ist das Haar gebildet, das auf denNacken herabfällt, dürftig dagegen der Bart, der sogar das Kinn teilweise ganz unbedeckt läßt. Sucht dieser Vertreter der Verfallszeit auf den Beschauer zu wirken durch die Spärlichkeit des Bartes, so beabsichtigt der Maler des Bildes in S. Gaudioso zu Neapel, denselben Zweck durch die Länge desselben zu erreichen, wobei er unten zwei kleine Spitzen wählt. Freilich stehen diese Künstler

dem größten Tiefpunkt noch ziemlich ferne. Als Vertreter des traurigsten Verfalls seien die Musivgemälde an dem Triumphbogen von S. Paolo fuori le mura und in der Apsis von S. Marco zu Rom genannt. Jenes, in der Hauptsache Restaurationsarbeit aus der Zeit Leos III. (?), besitzt ein Christusbild, bei dem das Gesicht so sehr in die Länge gezogen ist, daß es fast in zwei Teile zerfällt. Perückenartig ist das auf dem Rücken endigende Haar aufgesetzt, wulstartig legt sich der Bart um Backen und Kinn, so daß die Kinnpartie wie ausrasiert erscheint, fadenartig ist der Schnurrbart gebildet. Auf dem Gesicht liegen tiefe Schatten, die Augen starren unter übermäßig gerundeten Augenbrauen hervor, ein Physiognomie, die mehr an den von Darwin reklamierten Urahn des Menschen als an den Leutseligsten unter den Menschenkindern gemahnen kann. Immerhin atmet diese Figur noch einiges Leben, während das zweite Bild einem leblosen Idol gleicht. Als Form für den Kopf ist eine Ellipse gewählt, deren Mitte die überaus lange und dünne Nase markiert. Das Haupthaar ist dicht und dick, das Barthaar kurz und spitz zulaufend, für die Schatten an Kinn, Nase und Augen ist rote Farbe verwendet.«[1]

Die Tatsache, daß oft genug in ein und derselben Bilderfolge mehrere Christustypen nebeneinander vorkommen, vor allem der bärtige neben dem unbärtigen, erklärt sich keineswegs aus einem schon früh einsetzenden, wenn auch noch unbewußten Kampf um eine feste Gestaltung. Die Verschiedenheit der Vorlagen und Musterbücher konnte ebensogut Anlaß dazu bieten wie die Absicht, den Unterschied zwischen gewöhnlichen Szenen aus dem Leben des Heilandes und Bildern der Maiestas Domini, der Lehrautorität oder der Verklärung herauszuheben.

Man hat, wie gesagt, die Entstehung des bärtigen Typus zurückzuführen auf den Versuch, a) der historischen Persönlichkeit des Herrn nahezukommen, b) in der weiteren Ausbildung auch seine Nationalität anzudeuten. Aber auch die »Mode« ist in Betracht zu ziehen, und da ist die Tatsache ebenso erklärend wie interessant, daß das vierte Jahrhundert, trotz der entgegengesetzten höfischen Mode und unter voller Abkehr von der mehr weichlichen Empfindungsart des Hellenismus, auf die Mahnungen eines Clemens Alexandrinus, der apostolischen Konstitutionen, der Didaskalie u. a. zurückgreift, welche die Bärtigkeit als allein des Christen würdig anraten. Der Bart soll ihm als Zeichen der Hoheit gelten, Kraft, Mut und Energie bezeugen, Ansehen verleihen. Kein Wunder also, wenn das Volk seinem neuen Ideal wiederum in seiner Kunst Ausdruck verleiht.

Inwieweit die Versuche, dem historischen Bilde gerecht zu werden, von literarischen Beschreibungen des Herrn und angeblicher

[1] Müller a. a. O. 75.

Porträtüberlieferung sowie von gewissen Bildwerken, z. B. der ehernen Statue Jesu in Cäsarea Philippi, beeinflußt wurden, entzieht sich unserer Kenntnis.[1] Jedenfalls scheint einzelnen Bildern ein durchaus lokaler Stempel aufgeprägt, und vieles spricht für Mesopotamien (Edessa, das von Jerusalem rezipierte) als seine eigentliche Heimat. Auch das fast unvermittelte Auftreten im abendländischen Mosaikbild verweist auf direkten orientalischen Import. Wir haben bereits angedeutet, daß auch möglicherweise dogmatische Verhältnisse bestimmend mitgewirkt haben, vor allem der Arianismus,[2] sicher aber niemals pagane Vorlagen, wie das nach dem Vorgange Raoul-Rochettes[3] einzelne neuere Forscher in gänzlicher Verkennung der vom Christentum dem Götterwesen gegenüber eingenommenen Stellung annehmen. Man hat sich dabei auf Ähnlichkeiten mit Bildern von Zeus,[4] Sarapis,[5] Asklepios[6] berufen, ebenso wie man für den jugendlichen Gotthirten auf Apollo und die Widderträger der alten Kunst verwies, Thesen, die fast allseitig Ablehnung fanden.

§ 167. Apokryphe Porträtbilder des Herrn. Nachweisbar authentische Porträtbilder der Heilandes existieren nicht, ihr einstiges Vorhandensein läßt sich jedoch aus zwei Gruppen von Bildwerken schließen, die z. T. auf Vorlagen zurückgehen, welche man im Altertum für wirkliche Porträts hielt, nämlich aus a) den angeblichen Porträtbildern, b) den sog. εἰκόνες ἀχειροποίηται, Bildern, die nicht auf natürlichem Wege entstanden sein sollen. Da es sich meist um Werke jüngerer Richtung handelt, müssen hier kurze Andeutungen genügen. Die erste Gruppe wurde auf den Evangelisten Lukas und auf Nikodemus zurückgeführt. Die Lukasbilder in Sancta Sanctorum über der scala santa, in der vatikanischen Bibliothek,[7] in der Kathedrale von Tivoli, zu Sirolo

---

[1] Die Statue von Paneas wurde oben S. 340 Anm. 4 erwähnt. Bilder Christi besaßen nach Irenäus, Adv. haer. I 25, 6 die Anhänger des Karpokrates. Ein Bild Jesu fand sich ebenso wie ein solches von Abraham im Lararium des Severus (Lampridius, Vita Alex. Sev. 29), eine eherne Statue des Heilands im konstantinischen Palaste zu Chalce (Theophanes, Chronographia ad ann. 717). Vgl. § 186 und für die überaus zahlreichen literarischen Nachrichten G. v. Dobschütz, Christusbilder (Texte und Untersuchungen von Gebhard und Harnack NF III), Berlin 1899.

[2] Vgl. Schultze, Archäologie 344 ff. sowie Grundriß 131—44.

[3] Raoul-Rochette, Discours sur l'origine etc. des types imitatifs qui constituent l'art du christianisme, Paris 1834.

[4] Der Norweger Ditrichson unterschied in seinem Christusbilledet (Kjöbenh. 1880) gar einen apollinischen, zeusischen, dionysischen Typus.

[5] Roßmann, Vom Gestade der Cyklopen und Syrenen. 1869.

[6] Holtzmann, Zur Geschichte des Christusbildes der Kunst. Jahrbücher f. prot. Theologie 1884, 71—136.

[7] Über dies wenig beachtete Bild schreibt De Waal in seiner RQS 1893, 262: »Während die vera effigies im Sanctum Sanctorum des Lateran nicht zu sehen ist, konnte ich das aus San Silvestro in Capite in den Vatikan übertragene sog. Abgarusbild genau betrachten. Das reich mit Perlen und

bei Ancona (Holzbilder!) u. a. tragen alle den Stempel eines starren Byzantinismus, der dem Nikodemus zugeschriebene volto santo aus schwarzem Zedernholz in Lucca wird im achten oder neunten Jahrhundert entstanden sein. Keinenfalls jünger erscheint auch das Gemälde (nicht Musivbild!), welches Petrus dem Senator Pudens geschenkt haben soll und von dem heute in der Kirche von Santa Prassede in Rom nicht viel mehr als der Rahmen vorhanden ist.[1] Nicht einmal in dem 63 Nummern umfassenden Katalog der Merkwürdigkeiten dieser Kirche, welchen Signorili, der Sekretär Martins V. (1417—31), in seinem Buche De iuribus et excellentiis urbis Romae gibt, wird die seltene Reliquie erwähnt.

Bei den Acheiropoieten[2] hat man zu unterscheiden zwischen solchen, welche das Antlitz des Herrn (volto santo) wiedergeben, und denen, welche seine ganze Gestalt auf einem Leintuch (σίνδων) zeigen. Letztere machen Anspruch darauf, Leichentücher Christi mit dem Abdruck der Gestalt des Herrn zu sein. Compiègne, Besançon, Turin und viele andere Orte rühmen sich, im Besitze solcher sacrae sindones zu sein, doch hat der Streit um die Echtheit speziell des Turiner Tuches gezeigt, wie vorsichtiger Nachprüfung manche dieser Reliquien bedürfen, denn es hat sich zur Evidenz herausgestellt, daß man es hier mit einem um 1350 gemalten Leinenstück zu tun hat, das nicht einmal als Kopie eines für echt gehaltenen Tuches angesprochen werden darf.[3]

Edelsteinen geschmückte Behältnis stammt aus dem Jahre 1623. Auch hier ist das Bild aus einer Goldplatte, die mit der Fassung gleichzeitig ist, ausgeschnitten. Das Antlitz des Herrn, auf Holz gemalt, ist 22 cm hoch und in der Wangenknochenbreite 23 cm. Der Bart läuft auch hier in drei Spitzen aus. Obschon tief dunkel, sind die Züge noch sehr deutlich: die schmalen offenen Augen wie die lange schmale Nase verraten durchaus byzantinische Kunst. Das moderne Behältnis hat auch die Rückseite mit einer vergoldeten Metallplatte bedeckt, so daß sich von einer etwaigen älteren Fassung nichts finden läßt. Livizzani, Memorie di S. Silvestro in capite, pag. 94 seq. hat für die Übertragung des Bildes nach Rom nur Konjekturen (XIII. Jahrh.?); urkundliche Nachrichten fehlen.«

[1] Die unglaubliche Inschrift Πέτρος ὁ Ἑβραῖος, welche man im Mittelalter darauf las, entpuppt sich als IC XC ЄΒЄΡΓЄΤΗC = Ἰησοῦς Χριστός ὁ εὐεργέτης, vgl. Zettinger, Das Bild des Heilandes in S. Prassede im Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν, Rom 1900, 85—96.

[2] Von literarisch Überliefertem ist vor allem zu nennen das von Kamulium in Kappadozien (Kopie des Edessenum und jedenfalls identisch mit dem Bilde von Komolia), welches auf dem zweiten nicänischen Konzil genannt wird und durch Justin II nach Konstantinopel kam. Dann das θεανδρικὸν εἴκασμα (eine Art labarum?), welches Theophylaktos Simokattes in seinen historiae II 3 und III 1 anführt, ein pallium lineum zu Memphis, die wunderbaren Ziegelabdrücke des Edessenum u. a. Vgl. E. v. Dobschütz a. a. O. sowie RMM 1113 ff.

[3] Hier sind vor allem die Publikationen von Chevalier, Le St. Suaire de Turin, Paris 1902 und de Mély, Le St. Suaire est-il authentique? Paris 1902 zu nennen, gegenüber welchen Vignon, Le Linceuil du Christ, Paris 1902 vergeblich für die Echtheit eintritt. Im übrigen vgl. Kraus RE II 18. Abbildungen

Einer Tradition, die sich wenigstens dem Alter der sog. Lukasbilder nähert, gehören dann zwei sehr berühmte Bilder des Herrn an, das Edessenum oder Abgarbild und das Veronikabild.

Des Veronikabildes,[1] einer der sogenannten »großen« Reliquien der Peterskirche, wird weder im Papstbuch noch in den frühmittelalterlichen Pilgerbüchern und Mirabilien gedacht. Seine früheste Erwähnung findet sich vielmehr beim Mönch vom Sorakte, also um die erste Jahrtausendwende.[2] Mit der Veronikalegende brachte die Reliquie vielleicht, was schon Mabillon vermutete, der Gedanke an eine vera icon in Verbindung. Jedenfalls fand das Bild seine Verbreitung in einer ungeheuren Zahl von Kopien, welche ebensowohl den vendentes Veronicas im Atrium des mittelalterlichen S. Peter und den pictores Veronicarum[3] Gewinn brachten (und heute noch bringen), wie den damit Beschenkten fromme Erbauung. Die außerordentliche Verehrung des Bildes noch in unseren Tagen rechtfertigt es, wenn wir hier die neuere authentische Beschreibung desselben wiedergeben, welche Prälat de Waal auf Grund einer Besichtigung im Jahre 1892 unter dem frischen Eindruck einer bisher unerhörten Vergünstigung niederlegte.[4] Es geht daraus einmal der byzantinische Ursprung des Bildes hervor, dann aber auch die absolute Unzulänglichkeit der zirkulierenden Kopien. Bemerkenswert ist ferner, daß der volto santo nicht der normalen Größe eines menschlichen Antlitzes entspricht. De Waal schreibt:

»Ein moderner Rahmen aus Silber, aus dem Anfang des 19. Jahr., 63 cm hoch und 51 cm breit, umschließt unter Glas, unter welchem ein Netz von feinen Silberfäden, im Kreuz übereinander gespannt, sich herzieht, eine antike Goldplatte, mit kleinen Verzierungen hier und da an den Rändern, ohne daß sich aus dem Charakter derselben ein Urteil über das Alter fixieren ließe. Aus der Goldplatte ausgeschnitten ist die Fläche, in welcher der volto santo erscheint. Länglich oval zeigt derselbe oben, etwa zwei Finger breit, das dunkelbraune Haar; dieselbe Farbe hat auch der in drei Spitzen geteilte Bart, und ebenso sieht man von der gleichen Farbe auf der linken Wange einen

---

verschiedener Tücher bei Garr. tav. 106. Kraus ruft mit Recht (Gesch. der christl. Kunst I 178 Note 5) die Tatsache ins Gedächtnis, daß in ägyptischen Gräbern zwischen 100 vor und 200 n. Chr. sindones vorkommen, welche die ganze oder teilweise Figur des Toten zeigen und mitunter mystische Figuren und Inschriften aufweisen.

[1] Pearson, Die Fronika, Straßburg 1887.

[2] Er schreibt: Johannes papa . . . fecit oratorium sanctae Dei Genitricis opere pulcherrimo intra ecclesiam beati Petri Apostoli ubi dicitur Veronica. Mon. Germ. SS. III 700.

[3] Einen pictor Veronicarum nennt eine Grabschrift vom Jahre 1526 im deutschen Campo Santo bei S. Peter.

[4] RQS 1893, 259 f. — Erst Leo XIII. brach mit der Tradition, wonach nur den Kanonikern von S. Peter eine Annäherung an die Reliquie möglich war. Die aus dem Mittelalter datierenden Vorschriften waren so strenge, daß man, um den gekrönten Kaisern die Verehrung der »großen Reliquien« zu ermöglichen, ihre Aufnahme unter die Domherren der Basilika vollziehen mußte und diese receptio dem Krönungsritus einverleibte.

unregelmäßigen Flecken. Von den Augen, der Nase, dem Bart über den Lippen ist nichts mehr zu erkennen. Ebensowenig war es mir möglich, zu bestimmen, ob der Stoff Leinwand oder Seide oder überhaupt ein Gewebe sei, obschon ich mit einem Lichte unmittelbar von verschiedenen Seiten her hineinleuchtete. Die ganze Fläche des Antlitzes hat eine stumpf gelbliche, ins Bräunliche spielende, schmutzige Farbe, etwa wie stark vergilbtes Papier aussehen würde, das lange an einem feuchten Ort gelegen. Die gesamte Goldfläche, also das Innere der Tafel, ist 31 cm hoch und 20 cm breit, das aus demselben hervortretende Antlitz von der untersten Bartspitze bis zum Scheitel, das Haupthaar eingeschlossen, 25 cm bei einer Breite von nur 13 cm. Das sind die Maße, welche der Kanonikus Gazoli mir später in genauer Messung des Ganzen und seiner einzelnen Teile gegeben hat. Der volto santo hat somit nicht die Größe eines natürlichen menschlichen Gesichtes, was mir auch beim ersten Anblicke sofort aufgefallen war. Die Goldplatte mag aber auf beiden Seiten einen Teil des Gesichtes bedecken; so ist es auch bei der vera effigies des Lateran, bei welcher unter der Goldplatte das Haupthaar und die Ohren ganz, der Bart zum Teil verborgen sind. Die Maße sind dort 21 × 12. Die Abbildungen, welche die Pilger erhalten, auf welchen das Haupt frei von der Golddecke und wie auf ein Tuch abgedrückt, Augen, Nase und Mund bestimmt angegeben sind, müssen als eine freie Ergänzung, vielleicht auf Grund älterer Bilder betrachtet werden, aus einer Zeit, wo die Züge noch besser zu erkennen waren. So beschreibt Piazza, Emerologio di Roma, zum 4. Februar das Bild ganz genau, wie es im Jahre 1713 zu sehen war, die Augen mit Blut unterlaufen, auf der rechten Wange Spuren des Faustschlages, den beim Verhör bei Annas ihm der Gerichtsdiener versetzt hatte, sowie die Flecken des Speichels, womit die Juden das Antlitz des Erlösers verspien hatten, der Mund halb geöffnet usw., während ich jetzt nur auf der rechten Wange einen dunklen Flecken erkennen konnte. Die heute bekannten Abbildungen zeigen die Augen niedergeschlagen, wohingegen ältere Abbildungen sie offen zeigen. Das Bild muß also in den letzten Jahrhunderten durch Feuchtigkeit dermaßen erloschen und verblichen sein, daß heute selbst die Hauptlinien nicht mehr zu erkennen sind.«

Das Abgarbild erwähnt die Legende zuerst in der Doctrina Addaei,[1] es soll vom Heiland in der Form eines Gesichtsabdruckes auf ein Tuch dem durch seinen angeblichen Briefwechsel mit dem Herrn bekannt gewordenen König Abgar Ukkâmâ von Edessa übersandt worden sein.[2] Im Jahre 944 ließ es Kaiser Romanos Lekagenos nach Konstantinopel bringen, und heute soll es in der Kirche S. Bartolomeo degli Armeni in Genua vorhanden sein, wohin es 1360 infolge einer kaiserlichen Schenkung an Lionardo Montalto überführt worden wäre. Auch Rom[3] und Paris machen Anspruch auf seinen Besitz, doch mit schwächeren Gründen. Die Erhaltung des Genueser Bildes ist noch schlechter wie diejenige des sudarium der Veronika, dem es ehedem in manchem Detail geähnelt haben muß. Ein moderner Rekonstruktionsversuch Glückseligs[4] darf so ziemlich dem Gewagtesten beigerechnet werden, was eine gewisse Klasse von »Archäologen« geleistet hat.

[1] Philipps, The doctrine of Addai, the Apostle. London 1876, 5.
[2] Evagrius, Hist. eccl. IV. 26 f.
[3] Siehe oben S. 368 Note 7.
[4] Glückselig, Christusarchäologie. Prag 1872.

§ 168. Nimbus. Aus den Untersuchungen Stephanis[1] geht hervor, daß schon vom höchsten Altertum her es üblich war, gewisse Erhabenheiten, z. B. Götter, und nicht nur die siderischen, Heroen, Kaiser, ja selbst die Tierwelt durch Beigabe des Nimbus im Bilde höher zu charakterisieren. Zu einer Zeit, wo Mißverständnisse nicht mehr zu erwarten waren, nämlich mit der Kirchenfreiheit, begannen christliche Künstler, das allgemein übliche Symbolum auch auf christliche Bilder zu übertragen, und zwar in der eigentlichen Form des Nimbus, einer den Kopf umgebenden lichten Scheibe, nicht in der des Strahlenkranzes oder der Strahlenkrone, wie er u. a. den Mithrasbildern geläufig und ganz allgemein Symbol der Apotheose war. Es lag das um so näher, als gerade in nachkonstantinischer Zeit unter dem Einfluß des Orients der Nimbus mehr wie je ein Abzeichen höchster Würde, z. B. der Kaiser und Kaiserinnen und kaiserlichen Söhne, geworden war, als man selbst alle vorchristlichen Könige und Fürsten, ja Personifikationen von Städten (Josuarolle) damit umgab. So nimmt es nicht wunder, wenn als erste Figur des christlichen Bilderkreises der Erlöser mit diesem Hoheitssymbol erscheint. In der Katakombenmalerei geschieht dies kurz vor dem Jahre 340;[2] hier kommt er in der Periode der Bestattung ausschließlich, aber keineswegs regelmäßig, dem Heiland zu, erst vom Ende des fünften Jahrhunderts ab erhalten ihn auch die Heiligen. Er unterscheidet sich in den nachweisbar ältesten Fällen, was seine Form anbelangt, nicht von dem am meisten üblichen Nimbus der antiken Kunst, doch erhält die Person Christi schon sehr bald die Auszeichnung des Monogramms oder einer crux immissa, so daß Formen entstehen wie [Nimbus mit Monogramm ☧] [Nimbus mit ⳨] [Nimbus mit A ☧ ω], die sich wirkungsvoll in der runden Scheibe abheben. Ein sehr altes Beispiel davon gibt das im folgenden Buche vorgeführte berühmte Sarkophagfragment aus Kleinasien, auf welchem die jugendliche Gestalt des Herrn durch dieses Attribut hervorgehoben wird. Gerade dieses Denkmal aber läßt es fraglich erscheinen, ob der Entwicklungsgang so anzunehmen ist, daß »Monogramm und Kreuz vorangingen und der Heiligenschein nachfolgte, und deshalb vom Standpunkte der Geschichte nicht eigentlich davon geredet werden kann, diese Zeichen seien in den Nimbus ‚eingefügt‘

---

[1] Ludolph Stephani, Nimbus und Strahlenkrone in den Werken der alten Kunst, Mémoires de l'Académie des sciences de St. Pétersburg 1859 VI. Série. Sciences polit. hist. philol. IX 361—500.

[2] Der Nimbus tritt zwar schon früher in der Katakombenkunst auf, aber nur dekorativ, z. B. bei Ornamentköpfen.

worden«.[1] Die für diese These angezogenen Monumente sind sämtlich jüngeren Datums. Sicherlich aber erweist das kleinasiatische Relief vereint mit zwei weiteren uralten Belegen, nämlich dem hellenistischen Christusrelief der Berliner Elfenbeinpyxis (Abb. 172) sowie dem bärtigen Judentyp Christi auf der Konstantinschale (Abb. 177), zweierlei, einmal die östliche Heimat des »Heiligenscheins« und dann die Wahrscheinlichkeit, daß seine christliche Anwendung schon lange vor Konstantin gerade im Osten üblich war. Von dort scheint er seinen Weg nach Ravenna und Gallien gefunden zu haben, nach Rom speziell auf dem Wege des künstlerischen Importes, namentlich der Goldgläser und Elfenbeine. Dabei ist zu bemerken, daß er bei den Elfenbeinwerken vielfach aufgemalt zu ergänzen ist.

Der rechteckige Nimbus, in seinem Ursprung nichts anderes als die Nachahmung der Porträt-tabula (tabula circa verticem),[2] kommt auf christlichen Denkmälern erst spät vor, z. B. beim Apostel Andreas in der S. 349 besprochenen Szene in einer alexandrinischen Katakombe und auf einem Fresko im Simeonskloster bei Assuan. Die weiteren Beispiele gelten zumeist solchen Persönlichkeiten, welche zur Zeit der Herstellung des betreffenden Bildes noch lebten.[3]

§ 169. Mariendarstellungen. Die älteste Kunst kennt keine selbständigen Marienbilder. Wo sie die heilige Jungfrau darstellt, geschieht es im Rahmen des christologischen Cyklus, als historisches sowohl wie künstlerisches Akzidens, denn ohne die Gottesmutter wären Bilder von den Ereignissen aus den ersten Tagen der Parusie des Heilandes unverständlich geblieben. Es sind somit jene §§ 145—148 erörterten Denkmäler, darunter das älteste aller Marienbilder, jenes S. 327 vorgeführte Gemälde vom Anfang des zweiten Jahrhunderts, von den kultischen Madonnenbildern auszuschließen; sie haben für den Marienkult nur den Charakter indirekter Zeugnisse, welche erst im Zusammenhang mit den zahlreichen schriftlichen Denkmälern beweiskräftig werden. Rein kultische Bilder erscheinen erst im Zeitalter Konstantins, und zwar zunächst recht spärlich, um sich dann in der Epoche des Streites über die Theotokie, also im fünften Jahrhundert, als fester Bestandteil dem christlichen Kunstkreis einzugliedern. Übrigens macht sich auch hierbei ein Zug bemerkbar, den wir bei Be-

[1] N. Müller, »Heiligenschein«. Realenzyklopädie für protest. Theol. u. Kirche VII 564. Auf Müllers Anregung geht zurück A. Krücke, Der Nimbus und verwandte Attribute in der frühchristlichen Kunst, Straßburg 1905. RMM 97 ff.

[2] W. de Grüneisen, Tabula circa verticem; aggiunta alla nota intorno all' antico uso egiziano di raffigurare i defunti collocati avanti al loro sepolcro. Archivio della r. s. di storia patria XXIX.

[3] Beispiele Garr tav. 279. 282 f. 286. 290. 292. 294.

sprechung der Christustypen festgestellt haben: die Kunst besaß neben dem historischen Bilde ein ideales. Das ideale stellte Maria als Orans dar, das historische, so wie die Katakombengemälde sie zeigen, als θεοτόκος mit dem Kinde, ein Typ, der in den der Theotokie feindlichen Ländern (z. B. Ägypten) mit der Beischrift Η ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ versehen zu werden pflegt, im Gegensatz zu ΜΗΤΗΡ ΘΕΟΥ. Zu den wenigen vornestorianischen Bildern, welche die heilige Jungfrau als solche, und zwar in Gestalt der Orans, zeigen, gehören fünf Goldgläser, darunter das hier vorgeführte aus dem Coemeterium maius (vgl. auch No. 4 unserer Tafel »Goldgläser«). Maria steht zwischen den Apostelfürsten in jugendlicher Erscheinung und völlig idealisiert. Auch mit der heiligen Agnes wurde sie so reproduziert und nur ein einziges Mal allein zwischen zwei Bäumen und flankiert von zwei Täubchen.[1] Ein Zug von Jugendlichkeit liegt auch über jenem Marmorgraffito aus der Stephanskirche zu Berre, welches jetzt in der Maximinskrypta bei Tarascon aufbewahrt wird, und über dem Haupte der Maria-Orans die aus den Apokryphen, z. B. dem Protoevangelium des Jakobus, verständliche Überschrift trägt:



Abb. 179. Goldglas aus dem Coemeterium maius.

MARIA VIRGO
MINESTER DE
TEMPVLO GEROSALE.[2]

Le Blant setzt das kunstlose Denkmal ans Ende des fünften Jahrhunderts.[3] Diese Bilder der Maria-Orans spielen in späterer byzantinischer Zeit eine größere Rolle, und zwar nicht nur in der jüngeren Numismatik (§ 235), sondern vor allem in der monumentalen Plastik, wo neben der Orans die Typen der Hodegetria und Blacherniotissa fast ganz verschwinden, »ja es kann im allgemeinen fast gesagt werden, daß die Orans allein Gegenstand der Plastik blieb, zu einer Zeit, wo die menschliche Gestalt im übrigen seit dem Bildersturm ausgeschlossen war«.[4]

---

[1] Die beste Zusammenstellung aller altchristlichen Marienbilder gibt Liell, Mariendarstellungen. Freiburg 1887. Vgl. hierzu Wilpert in RQS 1889, 290—298 und Malereien passim. — Allgem. über die Entwicklung des Madonnentypus bei Muñoz, Iconografia della Madonna, Firenze 1904.

[2] Maria virgo minister de templo Ierusalem im Hinblick auf ihre legendarische Beschäftigung als Tempeljungfrau. Vgl. Liell a. a. O. S. 174.

[3] Le Blant, Inscriptions II 297.

[4] Strzygowski (Die Maria Orans in der byzantinischen Kunst) RQS 1893, 9.

Im Vordergrunde blieb stets der dem christologischen Cyklus geläufige mehr historische Marientypus, die Mutter mit dem göttlichen Kinde auf dem Arme, wie sie auch auf einer Miniatur der alexandrinischen Weltchronik begegnet, oder mit dem Kinde auf dem Schoße vor der Brust.

Die Proklamation des Theotokosdogmas im Jahre 431 zu Ephesus gab dann den Anstoß zu vermehrter Tätigkeit, was noch heute die 432 begonnenen Mosaiken der liberianischen Basilika (§ 181) beweisen, schuf auch insofern neue Formen, als das Kultbild im Gegensatz zum historischen in den Vordergrund rückte. Die ältesten vorephesinischen Bilder aus dem Marienleben erscheinen auf den Alabastersäulen von San Marco (§ 192). Aus der Übergangszeit sei dann das schöne aus Cypern stammende Goldmedaillon Strzygowskis genannt, von dem bereits S. 334 die Rede war. Es zeigt als Revers zur Taufszene die zwischen Engeln thronende Madonna auf gepolstertem Thron mit dem segnenden Christuskind und in der gesenkten Linken das Buch haltend. Beide sind in faltiger Gewandung gegeben, nimbiert (das Kind mit Kreuznimbus). Die Füße der Madonna ruhen auf dem Suppedaneum. An der Stirn trägt das Gewand ein Kreuzchen. Die nimbierten Engel mit Tänie im Lockenhaar schultern das Zepter und erheben die Rechte vor der Brust. Am Rande die Akklamation der Litanei: $\overline{\text{XE}}$ O ΘC HMωN — BOHΘICON HMIN »Christe, unser Gott, hilf uns!« Unmittelbar unter diesen repräsentativen und an Werke der Kirchenmalerei erinnernden Bilder erscheinen en miniature die Anbetung der Hirten (links) und der Magier (rechts). Nicht viel jünger dürfte das einzige altchristliche Denkmal sein, welches Maria ausdrücklich als Mittlerin vorführt. Zu den größten Seltenheiten in der altchristlichen Kunst zählt nämlich eine Einführungsszene, die uns in einem Sarkophagrelief aus der Katakombe S. Giovanni bei Syrakus erhalten geblieben ist. Saverio Cavallari hatte 1872 den Marmorsarkophag der Adelfia, der Gattin des Comes Valerius, in dem imposanten gewaltigen Rundcubiculum entdeckt, das heute den Namen Rotondo di Adelfia führt.[1] Dort war er vor den raublustigen Horden, welche im Laufe des Altertums die alte Griechenstadt aufsuchten, in einen künstlichen Bodeneinschnitt versenkt worden, ein Umstand, dem



Abb. 180. **Byzantinische Marienmünze.**

[1] J. Führer, Forschungen zur Sicilia Sotterranea S. 131 n. 4.

er seine vorzügliche Erhaltung verdankt. Die Mitte der Vorderfront der Cista bildet ein Clipeus, in den ein Ehepaar von echt klassischem Gepräge gemeißelt ist. Den Mann, der eine Buchrolle in der Hand führt, bekleidet die breite Schärpe des Palliums. Durchaus edel und anmutig ist auch die Haltung der mit reichem Halsschmuck gezierten Frau, welche ihren linken Arm um die Schultern des Mannes legt und mit der Rechten zart den Oberarm des Gatten faßt. Über dem Bildclipeus eingraviert liest man die Grabschrift:

IC ADELFIA CF
POSITA CONPAR
BALERI COMITIS

»Hier ruhet die hochgeborene Adelfia, Gattin des Comes Valerius.« Rechts von diesem Titel, dessen Umrahmung geflügelte Genien halten, sieht man die Magier mit dem Stern vor der Krippenszene im Stalle zu Bethlehem und links von ihm die uns interessierende Darstellung: Eine weibliche Figur sitzt auf einer Kathedra, umgeben von vier weiteren weiblichen Personen, von denen die eine auf der Erde liegt. Alle sind mit dem Schleier bekleidet. Dieser Gruppe nähert sich eine von zwei Personen geleitete Frau mit halb erhobenen Händen. Den Abschluß der linken Seite bildet das Felswunder des Moses.[1] Für die Erklärung der Einführungsszene ist von besonderem Belange — und darauf wurde zuerst von Le Blant hingewiesen[2] – die auffallende Übereinstimmung der sitzenden Matrone mit dem Relief der Madonna am Ende der entgegengesetzten Szene, eine Ähnlichkeit, die sich nicht nur auf Haltung und Kleidung, sondern vor allem auch auf den Gesichtstypus bezieht. Es ist augenscheinlich, daß beide Figuren ein und dieselbe Person — Maria — vorstellen. Damit ist aber auch der Schlüssel zur Deutung der Szene gegeben: Adelfia wird in den Reigen der Seligen eingeführt, dem Maria, die Erste unter den Himmlischen, präsidiert. Garruccis Deutung, der auch hier in dem Bilde der heiligen Maria die ecclesia sieht, umgeben von den Patriarchalkirchen des Ostens,[3] verdient keine Widerlegung, und auch de Waals Ansicht von einer auf den Apokryphen basierenden Darstellung der Verkündigung erscheint mir unhaltbar.[4] Ich verhehle mir nicht die Größe der Schwierig-

---

[1] Der untere Bilderkreis um den Clipeus umfaßt (von links nach rechts) folgende Szenen: Adam und Eva (Zuweisungsszene), Ansage der Verleugnung, Heilung der Blutflüssigen, Moses das Gesetz empfangend, Abrahams Opfer, Heilung des Blindgeborenen, Brotvermehrung, Lazaruserweckung, dann in der unteren Reihe: die drei Jünglinge vor der Statue des Nabuchodonosor, Wunder zu Kana, Magieranbetung, Sündenfall, Einzug in Jerusalem.

[2] Revue archéol. 1877 n. 355 f.

[3] RQS 1887, 391 ff.

[4] Auch Führer-Schultze, Die altchr. Grabstätten Siziliens, Berlin 1907, 314 f. erblickt hier Szenen aus dem apokryphen Marienleben.

keit, die einstweilen in der Interpretation der mit gefalteten Händen am Boden erkennbaren Frau liegt. Da im Rücken derselben ein Stützpunkt ähnlich einer Stuhllehne deutlich hervortritt, halte ich sie für eine Kranke, und zwar für Adelfia selbst, die sich dem Schutze der Königin des Himmels (auf dem Todesbette?) empfiehlt und dann gleichzeitig als Selige dargestellt ist, die in den Himmel einzieht. Konnte sich der Besteller oder Künstler die Freiheit erlauben, links unterhalb Adam und Eva darzustellen, wie ihnen der präexistent gedachte Erlöser die neue Lebensphäre zuweist, so wäre eine Lizenz, wie sie das Hineinfügen der realen Szene der Anrufung in das Einführungsbild ist, sehr verständlich. Aber auch ohne diese Annahme ist die Erläuterung des Bildes hinlänglich gesichert.

Was oben vom Groteskwerden des Christustypus während der oströmischen Periode gesagt wurde, das gilt auch vom Madonnentypus, dessen weitere Entwicklung bis zu ihrem Abschluß im neunten Jahrhundert leicht an der Hand der byzantinischen Numismatik zu verfolgen ist. Die Mutter des Herrn wird ständig durch Beischriften gekennzeichnet, meist MP ΘΥ = μήτηρ θεοῦ.[1] Auf einem Mosaik in der Apsis von S. Maria in Trastevere erscheint sie sogar thronend zu Seiten des Welterlösers, geradeso wie Kaiser und Kaiserin auf bestimmten Münzen und Medaillen nebeneinander sitzen. Nur die königlichen Attribute fehlen noch, welche ihr die mittelalterliche Kunst verlieh, und im Anfange des sechsten Jahrhunderts ziert ihr Bild bereits als Hauptschmuck die Apsiden von Marienkirchen.

War bei der Ausgestaltung des älteren Madonnentypus die Anlehnung an antike Matronettenbilder eigentlich selbstverständlich, so ist es doch ganz verfehlt, den christlichen Typ, wie das beispielsweise Wallis-Budge bei Behandlung der Isisbilder versucht,[2] als verkappte oder direkte Kopie heidnischer Götterbilder auszugeben.

Daß bei der wachsenden Prunkliebe im Osten und der damit Schritt haltenden, seit dem vierten Jahrhundert üblichen Sitte, Schmuckstücke und Gewänder — und nicht bloß liturgische — mit biblischen Bildern zu verzieren auch mariologische Szenen auf Leinen- und Seidenstoffen erscheinen, ist verständlich. Syrische Seidenreste aus dem Schatze der Kapelle Sancta Sanctorum wie bedruckte Leinenstoffe legen davon Zeugnis ab.[3]

---

[1] Siehe auch oben Abb. 180. Auf der Kreuzigungsgruppe der Valentinuskatakombe (7. Jahrh.) war Maria als SC DEI GENETRIX gekennzeichnet.

[2] Wallis-Budge, The Egyptian Gods., London 1904 s. v.

[3] Vgl. die Szenen der Marienlegende im South Kensington Museum wie im New York Metropolitan Museum. American Journal of archaeology 1913, 570 ff.

§ 170. Engel werden in vorkonstantinischer Zeit ausschließlich als einfache Jünglinge oder Männer ohne jedwedes kennzeichnende Attribut dargestellt. So erscheinen sie auf den Katakombenfresken, z. B. in der Verkündigungszene von Santa Priscilla, so noch auf jüngeren Elfenbeinen, z. B. auf jener altchristlichen Tafel in München, welche die Grabesszene und Himmelfahrt wiedergibt und in manchem der trivulzischen ähnelt. Dieser Typus wich unmittelbar nach dem Kirchenfrieden dem bodenständig hellenistisch-orientalischen des geflügelten Engels, und zwar der kraftvollen jugendlichen Gestalt im Flügelkleide, welche ihre direkten Vorbilder in antiken Dekorationsmustern [1] und in letzter Linie in den Viktorien und Niken der alten, namentlich der orientalischen Kunst hatte. Nur in vereinzelten Fällen macht sich noch ein dritter Typus geltend, der des bärtigen Mannes, wie er auf dem Sarkophage von S. Paul in der Habakukszene ohne Flügel und auf einem Elfenbein mit Christi Taufe im Britischen Museum beflügelt zu sehen ist.[2] Doch zählt dieser Typ schon im fünften Jahrhundert, dem diese Elfenbeinplatte angehört, zu den Ausnahmen.[3] Die ältesten Beispiele geflügelter Engel bieten die Kirchenbasreliefs zu Karthago sowie das S. 379 vorgeführte Elfenbein aus dem christlichen Osten, beides Werke des frühen vierten Jahrhunderts. Das schön stilisierte Elfenbeinwerk,[4] nach Ausweis der kleinen Randlöcher die linke Hälfte eines Diptychons, zeigt den Erzengel Michael auf den obersten Stufen eines architektonisch gegliederten Tores, in welchem man die fünfstufige Tür des antiken Theaters hat erkennen wollen und die wohl an die altchristliche Palastarchitektur anlehnt. Auf den flankierenden Säulen ruht unter dem Akanthusbogen eine Muschel, in die das offene, von einem Kranze umgebene Kreuz

---

[1] Vgl. das Mittelstück des S. 259 abgebildeten Deckenfreskos aus Neapel, die medaillontragenden Figuren in der palmyrenischen Grabkammer S. 253 sowie die an der Decke des θυσιαστήριον von S. Vitale (Ravenna) und der Zenokapelle (Rom).

[2] Dalton, Catalogue n. 293. — Den bärtigen Typ hat Viktor Schultze zuerst erkannt. Vgl. dessen Archäologische Studien 150 ff., Archäologie 349 ff., sowie die Monographie G. Stuhlfauths, Die Engel in der altchristlichen Kunst. Freiburg 1897 und hierzu H. Gräven in den Göttinger gelehrten Anzeigen 1897, 50 ff., ferner über die Niken und die Engel in der altchr. Kunst RQS 1912. Gute Zusammenfassung des Materials in DAC s. v. Anges.

[3] An die antiken Engeltypen des psychagogos und psychopompos erinnern einige gnostische Kleindenkmäler und Abraxen. Die Kunst des Mittelalters hat jene heidnischen Vorbilder ausgiebig benutzt. — Daß das Motiv des Engels als Grabwächter im Urchristentum eine Rolle spielte, beweisen einzelne Inschriften, z. B. die HAE 159 besprochene Grabschrift des Asklepis aus Melos, die eine Engelsfigur voraussetzt.

[4] Dalton a. a. O. n. 295. — Die Rückseite trägt eine Aufschrift (Palimpsest), der Hand nach zu urteilen aus dem siebten Jahrhundert, vermutlich einen liturgischen Text beginnend mit den Worten: + παρακαλῶ σὲ δέσποτα ἐπει . . .

eingelegt ist, während den oberen Abschluß eine Tabula mit der Aufschrift

+ ΔЄΧΟΥ ΠΑΡΟΝΤΑ
ΚΑΙ ΜΑΘѠΝ ΤΗΝ ΑΙΤΙΑΝ

bildet. Die Engelsfigur atmet spätklassischen Geist; Proportion und Faltenwurf lassen zu wünschen übrig, es fehlt ihr noch der Nimbus, wogegen der auf antike Muster zurückgehende Stab und auch schon die vom Kreuze bekrönte Kugel vorliegen. Der Engel ist hier als Torwart gedacht, und die Inschrift dürfte besagen: »Nimm den Gegenwärtigen (d. i. den Einlaß begehrenden) auf, nachdem du den Grund (seines Erscheinens) weißt.« Andere meinten, die Kreuzeskugel des Engels sei für den auf der fehlenden Hälfte des Diptychons gedachten Kaiser bestimmt, und die Inschrift besage demgemäß: nimm hin dies, und da du die Ursache kennst . . .[1] Einen anderen Typus vertritt die Papyrusminiatur in der um 400 anzusetzenden alexandrinischen Weltchronik. Hier steht der Engel nach links gewandt mit der Linken den Stab schulternd, die Rechte im Redegestus erhoben. Im Haar trägt er die Tänie und um den Kopf den Nimbus.[2] Dieser Typ kehrt auch auf dem Verkündigungsstoff aus dem Schatze von Sancta Sanctorum wieder. Als dritter Haupttyp des geflügelten Engels ist der der schwebenden, einen Kranz haltenden Engel zu bezeichnen. Vorderasien scheint diesem Typ rasch zur Geltung verholfen zu haben, und zwar einmal in der Form der aufrechten, schwebenden Einzel-



Abb. 181. S. Michael.
Hälfte eines antiochenischen Diptychons im British Museum.

[1] Noch unwahrscheinlicher wäre Venturis (Storia dell' arte Italiana, Milano 1904 I 434) Ergänzung einer Zahl von Verehrern und die Stuhlfauths (a. a. O. 180), welcher an ein Madonnenbild denkt. Doch muß auf die merkwürdige Abbildung Michaels in den Katakomben von Verona hingewiesen werden, wo er ebenfalls den langen Stab und eine Kugel (in der Linken) trägt. Mitteilungen der K. K. Zentralkommission (Wien) X p. XL.

[2] Strzygowski, Alexandr. Weltchronik 163 f.

figur, deren emporgehobene Hände ein über dem Kopfe befindliches Kreuzmedaillon stützen, nach Art der palmyrenischen Katakombenbilder[1] und dann, indem das Medaillon von zwei wagerecht schwebenden Engeln gestützt wird.[2] Beide Motive sind nicht nur in der Kleinkunst (Beinschnitzereien) des näheren Orients beliebt gewesen, sondern auch frühzeitig in die Kirchenkunst (Ravenna) übergegangen. Michael und Gabriel, die ja im epigraphischen Formular eine Rolle spielen, werden inschriftlich zuerst auf den Mosaiken zu Ravenna unterschieden und auch sonst in der Kunst, namentlich des Ostens, wo Michael viele ihm geweihte Kirchen besaß, dargestellt.[3] Der kriegerische Charakter Michaels, wie ihn die Miniatur der Josuarolle hat, war der alten Kunst fremd. Gabriel finden wir bereits auf den Mosaiken von S. Maria Maggiore unter den Bildern des Triumphbogens (§ 181) als einen in der Luft schwebenden Engel in der Verkündigungsszene. Auch die S. 291 erwähnte Lampe mit dem drachentötenden Christus und dem Löwen gibt zu den Seiten des Herrn zwei schwebende Engel wieder. Darstellungen der Cherubim finden sich bereits am Ciborium von S. Marco, dann in dem syrischen Codex des Rabbula zu Florenz, im sechsten Jahrhundert und später im Kosmas Indikopleustes. Die Heimat des Typus sowie der Seraphimbilder ist Syrien und sein Hinterland, wo namentlich Assyrien manche Anregung bot. Die eigentliche Klassifikation der reinen Geister, wie sie z. B. Ps.-Dionysius Areopagita in der Hierarchia coelestis aufstellt, gehört schon dem eigentlichen Byzantinismus an, für den das Malerbuch vom Berge Athos wertvolle Angaben überliefert hat. Wo die Quellen für diese jüngeren Darstellungen fließen, das zeigt am klarsten die Buchmalerei. Als Stichprobe mag das Abb. 181 gebotene Bild der Berufung des Isaias zum Prophetenamte dienen. Der Miniator des Kosmas hält sich hier genau an den biblischen Bericht Is. 6, 1 ff., demgemäß der Herr auf einem hohen und erhabenen Sitze thront, umgeben von zwei Seraphim, »sechs Flügel hatte der eine und sechs der andere; mit zweien bedeckten sie ihr Angesicht, mit zweien bedeckten sie ihre Füße, und mit zweien flogen sie«.

Böse Engel, d. i. Dämonen oder Teufel, wurden nach Ausweis von § 120 mit Vorliebe in Gestalt von Schlangen und Drachen wiedergegeben. Im Codex des Rabbula sieht man sie als häßliche beflügelte Knaben aus den Besessenen entfliehen,

[1] Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, Wien 1902. Siehe unsere Abb. 115.

[2] Es liegt kein Grund vor, in diesem Typ mit Wulff u. a. ein Himmelfahrtssymbol zu sehen.

[3] Vgl. Fr. Wiegand, Der Erzengel Michael in der bildenden Kunst. Stuttgart 1886.

ebenso auf ravennatischen Elfenbeinen. Sie sind in der alten Zeit verhältnismäßig selten, während Bilder des Todes nach Analogie der heidnischen Skelette und Totentänze überhaupt fehlen. Der Tod ist im Codex des Kosmas als halbnackter Jüngling wiedergegeben, der lauernd auf einem Sarge sitzt. Die Genien mit der gesenkten Fackel, welche einige Sarkophage aufweisen,[1] sind nicht viel mehr als dekoratives Beiwerk.



Abb. 181. **Berufung des Isaias zum Prophetenamte.** (Miniatur im Cod. vat. graec. 699.)

Heiligenbilder.

Unter altchristlichen Heiligenbildern verstehen wir hier teils ideale, teils historische Darstellungen von Personen aus dem himmlischen Jenseits. Während die idealen sich mehr dem sepulkraleschatologischen Cyklus anreihen (Oranten [§ 107], Szenen der receptio und coronatio) und in der Seligkeit gedachte Verstorbene im Sinne haben, geben die historischen bestimmte und offiziell beglaubigte Heilige (Apostel, Märtyrer usf.) wieder.

§ 171. Die Szene der receptio.[2] Die Ausgrabungen bei der Katakombe der hhl. Markus und Marcellianus brachten unter anderem ein Epitaphium des vierten Jahrhunderts ans Licht, welches neben der Inschrift ein merkwürdiges Relief trägt. Auf vertieftem Grunde sieht man in Hochrelief den Verstorbenen, ausdrücklich durch die Beischrift seines Namens ΘΕΟΔΟΥΛΟϹ kenntlich gemacht, vor dem in sede maiestatis thronenden Herrn ΔΕϹΠΟΤΗϹ ΗΜΩΝ,

[1] Garr. tav. 297. 299.

[2] An heidnischen Vorbildern der receptio u. introductio fehlt es nicht. Vgl. das S. 277 f. erwähnte Vibiadenkmal, Malereien der Nasonengräber u. a.

über dessen Haupt das Monogramm ☧ steht, und der mit der Rechten das Haupt des Verstorbenen berührt. Um das Paradies zu kennzeichnen, in dem diese Szene der receptio, der Aufnahme des Verstorbenen in den Himmel, gedacht ist, gab der Künstler dem Theodulus zwei Lämmer bei, Symbole der Auserwählten. Zum Überfluß enthält auch die Inschrift, zu deren Seite das Relief eingemeißelt wurde, eine Anspielung auf die Bedeutung der Szene, indem sie im Hinweis der Zulassung zum himmlischen Freudenmahle mit der Akklamation schließt: εἰς ἀγάπην. Die HAE 139 vorgeführte Grabschrift besagt im übrigen, Theodulus habe zusammen mit seiner Gattin Cäcilia Maria zu Lebzeiten sich und ihren Kindern die Gruft errichtet; er wurde 72 Jahre alt und entschlief am 26. Oktober.

Es ist anzunehmen, daß die linke, abgebrochene Seite des Epitaphs ein Pendant zu dieser Szene aufwies, etwa die Bilder zweier Heiligen als Geleitfiguren zur Seligkeit.[1] An die ganze Komposition erinnert einigermaßen eine wohl noch vorkonstantinische Loculusverschlußplatte im christlichen Museum des Lateran (Cl. XV, 1), die nach ihrer Höhe von kaum 20 cm zu urteilen einem Kinde von etwa zehn Jahren zugeeignet war. Das Fragment beginnt mit dem Bilde einer weiblichen Orans in kurzärmeliger Tunika. Sie trägt das Flameum auf dem Haupte, und zu ihrer Rechten steht ein Lamm, dem ein zweites entsprochen haben muß. Weiter rechts sieht man im Profil auf einer Kathedra einen bärtigen Mann mit erhobener Hand; er ist der en face gezeichneten Orans zugewandt. Das Ganze wird auch hier beleuchtet durch die Inschrift, welche mit der Akklamation: spiritus Anthuses in ☧ o schloß. Wilpert ergänzt sie mit guten Gründen wie folgt:[2]

Anthusa · QuE · Vixit · AN
NOS X
spiritus antH VSES In ☧ O.

Diese für die Plastik einzigartigen Szenen berühren sich sehr nahe mit manchen altchristlichen Fresken, welche ebenfalls die receptio vorstellen und die Wilpert als Gerichtsszenen deuten möchte.[3] Er zählt allein in den römischen Katakomben vierzehn

---

[1] MKR 416 und NB 1903, 56.

[2] Wilpert, RQS 1882, 366 ff. Taf. XII.

[3] Wilpert, MKR § 108 ff. Man beruft sich für die angeblichen Gerichtsszenen mit Vorliebe auf die von Garrucci tav. 465, 6 Textband S. 591 publizierte Terracotta der Barberinischen Bibliothek, eine Komposition nach Art der Liberalitas auf Neromünzen und der Gloria Romanorum auf Medaillen des Valens, welche den Herrn in seiner maiestas, umgeben von sechs (= zwölf) Aposteln auf dem Throne zeigt, vor dessen Schranken Adorierende nahen.

solcher Bilder. Schon das Fehlen einschlägiger epigraphischer Zeugnisse der älteren Zeit, die trotz ihrer Vorliebe zu eschatologischen Hinweisen auf den Gegenstand völlig verzichtete, gibt zu denken. Und weder die Kathedra, auf welcher der Herr zuweilen thront, noch die Rolle in seiner Hand legen irgendeinen Gedanken an die Darstellung des »Richters« nahe. Beide Attribute charakterisieren Christus lediglich als Herrn, die Rolle speziell legt den Gedanken an die γράμματα πιστά, an die Lehre des



Abb. 183. **Receptio der Marcia. Arcosolfresko der Nekropole Cassia bei Syrakus.**

Herrn nahe, welche die Seligkeit verbürgt. Das vollständigste der als Gerichtsszene gedeuteten Fresken in einer Arcosollunette der Hermeskatakombe aus der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts zeigt den Herrn in der üblichen Tracht der heiligen Gestalten und ausgezeichnet durch den Nimbus auf seiner Ka-

---

Das Ganze lehnt ohne jedes äußere christliche Zeichen an die Antike an. Schon die Umschrift VICtoRia sollte abgehalten haben, hier das Weltgericht zu erkennen, was auch Kraus RQS 1892, 1 ff. tat. Noch weniger ist die Darstellung der Etimasia, des von den Emblemen Christi eingenommenen Thrones, für etwaige Gerichtsbilder der alten Kunst heranzuziehen, die lediglich die maiestas Domini symbolisiert und zuerst auf dem Triumphbogen von S. M. Maggiore begegnet. Einen sehr gelinden Hinweis auf das jüngste Gericht geben vielleicht ein römischer Sarkophag Garr. 304, 3 und die Mosaiken von S. Apollinare nuovo mit der Szene der Scheidung der Böcke und Schafe, den ersten mehr realistischen Versuch die Miniaturen des Kosmas, Garr. 153, 2. Vgl. Anton Springer, Das jüngste Gericht, im Repertor. f. Kunstw. 1884, 375 ff.

thedra, zu welcher Stufen emporführen. Er hält in der Linken die traditionelle Rolle und berührt mit der Rechten den Kopf eines mit Tunika, Dalmatik und Schuhen bekleideten Orans, zu dessen Seite zwei Männer stehen, die in der einen Hand die Rolle tragen, mit der anderen einen einladenden Gestus machen. Rechts am Boden sieht man ein viereckiges Scrinium, links die untere Hälfte eines Bündels von Schriftrollen, vielleicht gleichfalls ein Hinweis auf die γράμματα πιστά, denen gemäß der Verstorbene gelebt und sich den Himmel, in dem er jetzt dargestellt ist, verdient hat. Gegen eine Auffassung, welche in solchen Szenen den »durch Heilige empfohlenen Verstorbenen vor dem Richterstuhle Christi« sieht, spricht auch der Umstand, daß der Dahingeschiedene und angeblich zu Richtende in weitaus den meisten Fällen als Orans auftritt, worunter das Bild des der Seligkeit bereits Teilhaftigen zu verstehen ist. Die Bildersprache betont zudem in einzelnen Fällen ausdrücklich den Paradiesesgedanken, indem sie die receptio unter den Pflanzen und Blumen des himmlischen Gartens vor sich gehen läßt. So sieht man im Hintergrunde eines Rezeptionsbildes der Nekropolis unter der Vigna Cassia bei Syrakus (Abb. 183) Lorbeerschößlinge, üppige Ranken und rosenfarbige Blumen. Die im Alter von 25 Jahren 8 Monaten und 15 Tagen verstorbene Marcia [1] ist kniend dargestellt mit emporgehobenen Händen. Sie trägt ein braungelbes Kleid mit roten Säumen und langem weißem Schleier. Von Wichtigkeit ist das über das Handgelenk geworfene kurze schmale Tuch, dem ein größeres an der Rechten entspricht, denn hiermit scheint die älteste Verbildlichung des orarium oder der mappula gegeben zu sein, welche zum Zeichen der Ehrfurcht getragen wurden und z. B. beim Empfang der Kommunion die Hände verdeckten. Die Verstorbene ist also in tiefer Ehrfurcht dem von den Apostelfürsten [2] begleiteten Herrn genaht, der, in der Linken die Schriftrolle schräg vor der Brust haltend, die Rechte mit geöffneter Handfläche seitwärts erhoben hat und Marcias Linke zu berühren scheint. Die frontal gehaltene Figur des Heilandes ist bemerkenswert, »sein bartloses Antlitz wird von rotbraunen Haaren umrahmt, welche an der großenteils verdeckten Stirne fast geradlinig verlaufen, hinter dem Ohre aber in langen Locken bis auf die Schultern herniederfallen. Unter den ziemlich starken Brauen blicken uns in ruhigem Ernste die weitgeöffneten Augen entgegen, deren Bildung ebenso wie die kräftige Nase und die aufgeworfenen Lippen des ziemlich weiten Mundes dem länglichen Gesichte, das

---

[1] In dem freien Raume am Kopfe der Marcia steht die sechszeilige Grabschrift MAPKIA ЄZHCЄN | ЄTHKЄ | MHNЄC | H | HMЄPAC | IЄ. Vgl. Führer, Sicilia Sott. 104 f.

[2] Neben dem Kopfe des einen Heiligen liest man noch in schwachen Spuren ΠЄTPOC.

von einem mächtigen, blaugrünen Nimbus umgeben ist, unleugbar einen jüdischen Typus verleihen. Angetan ist der Erlöser mit einer weitärmeligen gelbroten Tunika, bei der die Konturen und Falten in Dunkelrot gegeben sind; zwei breite rote Vertikalstreifen, die von den Schultern auslaufen, schmücken das Kleidungsstück, unter dessen unterem Saum noch die mit dem schwarzen Riemenwerk von Sandalen bedeckten Füße sichtbar sind. Über das Untergewand hat Christus einen gleichfalls gelbroten Mantel geworfen, der die rechte Schulter freiläßt, im übrigen aber so um den Leib geschlungen ist, daß er von dem linken Unterarm festgehalten wird, um sodann bis weit über das Knie hinabzufallen.«[1] Die Komposition hat Analogien in einem Deckenbilde des Cubiculum II von Santa Domitilla, wo Christus (ohne Nimbus) von zwei Heiligen geleitet die Aufnahme der knienden Verstorbenen vollzieht.[2]

In diesen und ähnlichen Szenen ist also die receptio vorgeführt, von welcher schon die epigraphischen Akklamationen: accepta sit, suscipiantur in pace reden und die eine Grabschrift des dritten Jahrhunderts aus der Acilierregion in Santa Priscilla in die Formel faßt: Ὁ πατὴρ τῶν πάντων, οὓς ἐποιήσης, καὶ παρελάβης, Εἰρήνην Ζόην καὶ Μαρκέλλον · δόξα σοι ἐν ☧. »Vater aller, du hast diejenigen, welche du geschaffen hast, auch zu dir genommen, Irene, Zoe und den Marcellus. (Dafür sei) Ehre dir in Christo.«[3] Noch deutlicher spricht das HAE 174 f. angezogene Denkmal der Julia, indem es außerdem die Geleitschaft der Heiligen betont und all das im Anschluß an geläufige liturgische Formeln,[4] so daß auch im vorliegenden Falle Übereinstimmung von Gebet und Bild erwiesen ist.

Eine Abart der Receptionsszene erblickt man auf einem Sarkophage in der Krypta von S. Encrazia zu Saragossa. Auch hier erscheint die Verstorbene zwischen den Apostelfürsten. Paulus faßt sie am linken, Petrus am rechten Arm, nach dem eine Hand von oben greift, das bekannte Symbolum Gottes.[5] Die Rolle der Apostelfürsten, seltener auch anderer Heiligen, als Begleiter des Herrn und receptores oder introductores illustriert in prächtiger Weise die Lehre von der communio sanctorum, wie sie noch heute gilt. Eine Analogie zum Seelenführer der Antike kann hier nach keiner Richtung hin angenommen werden. Des Hermes Psychopompos Aufgabe war die eines Beistandes gegen den Seelenfresser Kerberos und die übrigen Fährnisse des Hades, und

[1] Führer a. a. O.
[2] MKR Taf. 196 und NB 1899, 37—41.
[3] Diese befriedigende Lesart verdanke ich Dr. Baumstark. Vgl. Bull. 1888, 30 f.
[4] Vgl. Muratori, Liturgia Rom. vet. I 747—59 passim, II 214 ff.
[5] Garr. tav. 381, 4.

wenn die römisch-mystische Ausbildung des Mercurius Nuntius Bilder schuf, wie das der introductio der Vibia, so können wir umgekehrt fragen: liegen nicht christliche Einflüsse vor, denen der pagane Künstler folgte?

§ 172. Die coronatio, ein besonderer Typus der Aufnahme ins Paradies, zeigt den Heiligen, wie er gekrönt wird, und zwar entweder, indem Christus selbst die receptio in dieser Form vollzieht, oder aber abgekürzt derart, daß über dem Haupte des zu Krönenden der zumeist von der Hand Gottes gehaltene Kranz schwebt.[1] Als hervorragendes Beispiel des ersten Typus ist ein Arcosolfresko der Katakombe von S. Giovanni in Syrakus zu bezeichnen, doppelt bemerkenswert, weil es sich um ein Idealbild der Jungfrau Deodata oder Adeodata handelt, die nach ihrem Tode lange Zeit höchste Verehrung genoß. Dies konnte Joseph Führer, der so früh geschiedene Erforscher des Cömeteriums, auf Grund zahlreicher Graffiti feststellen.[2] Das stark verdorbene Fresko über der Stirnwand der Gruft zeigt noch die Reste einer Jungfrau mit schwarzem, nach beiden Seiten gleichmäßig verlaufendem Haar, weitgeöffneten Augen und hohem Hals, um den sich zwei Schnüre außergewöhnlich großer Perlen legen. Sie war offenbar in der Haltung einer Orans dargestellt, das Antlitz dem Beschauer zugewandt. Die feierlich ernste Gestalt des Herrn, noch besonders gekennzeichnet durch die sein von dunklem Haar umwalltes Antlitz flankierenden apokalyptischen Buchstaben, hält in der Linken die Rolle und in der erhobenen Rechten eine rote corona direkt über das Haupt der Jungfrau. Rechts und links von der Mittelgruppe treten auch hier als Begleitfiguren Petrus und Paulus auf blumigem Gelände auf. Links von ersterem sieht man die Reste einer kleineren Dipintoinschrift, während die oben zitierte eigentliche Grabschrift auf die untere Brüstung der Gruft gemalt ist.

Eine gewisse Berühmtheit hat die coronatio in der sog. Platonia von S. Sebastiano in Rom erlangt, weil sie jene Gruft schmückt, welche das ganze Mittelalter hindurch als vorübergehende Bergungs-

---

[1] Charakteristisch für die ganze Auffassung ist die Inschrift, welche sich am Grabe des hl. Januarius in den Katakomben von Neapel befand und die Garr. vol. II 103 wie folgt ergänzt:

Fauste feliciter advENIS IANVARI MARTYR
A Domino coronatuS AETERNO FLORE

Von der dritten Zeile war nur noch der letzte Buchstabe, ein N, sowie die Skulptur einer Blume festzustellen.

[2] J. Führer, Eine wichtige Grabstätte der Katakombe von S. Giovanni bei Syrakus, München 1896 und Zur Grabschrift auf Deodata, ebenda. Vgl. auch Bücheler, De inscriptionibus quibusdam christianis. Rhein. Mus. 1896. 638 ff. — Unterhalb der Bogenöffnung des Arcosols befindet sich in roter Farbe gemalt eine von Orsi freigelegte monumentale Inschrift in ungelenken Distichen.

stätte der Leiber der Apostelfürsten hoch verehrt wurde (§ 61). Die Ausgrabungen, welche De Waal 1892—1893 an dieser Stelle vornahm, ergaben u. a. das Bild einer coronatio an der Rückwand der arca. Man sieht dort in der Lunette die halbe Figur Christi aus den Wolken ragen und einem sehr jugendlichem Manne, welcher, das orarium über den erhobenen Händen, von links zueilt, die Krone reichen, während als Begleitfigur des Herrn und introductor rechts eine andere Person, vielleicht Petrus, in ruhiger Pose steht. Nur Christus ist mit dem Nimbus ausgezeichnet.[1] Auf die gleichzeitige Krönung zweier Heiligen im Cömeterium des Pontian kommen wir noch an anderer Stelle zurück, die abgekürzte Form des von der Hand Gottes über dem Haupte gehaltenen Kreuzes zeigt das Mosaik der hl. Euphemia in Ravenna.[2] Man hat sich für die Deutung dieser Bilder auf die Prämiierung glücklicher Kämpfer vor dem ἀγωνοθέτης berufen, und es scheint den christlichen Künstlern das heidnische Vorbild wenigstens in einigen Fällen vorgeschwebt zu haben, das spricht z. B. der Bildercyklus des S. 293 vorgeführten Schöpfgefäßes aus Tunis deutlich aus, wo nebeneinander Christus, ein triumphierender Gladiator mit der corona, eine geflügelte Viktoria mit Kreuz und Palmzweig und eine Orans wiedergegeben sind. Doch hat man in dem sitzenden, bekränzten und das Zepter führenden Manne auf der Medaille mit dem Martyrium des hl. Laurentius wohl den Kaiser als Urteilssprecher, nicht etwa den Kampfrichter anzunehmen.

In jüngerer Zeit und ganz unter dem Einflusse des Orients kamen im Anschluß an die johanneische Vision jene Bilder auf, welche an Stelle der coronatio durch den Herrn die coronati vorstellen, wie sie dem Heiland ihre Kronen darbringen.[3] So sehen wir schon auf den beiden Langseiten der oben erwähnten arca der Platonia die zwölf Apostel in kleiner Figur, ihre Kränze bietend, in S. Paul die apokalyptische Darstellung mit den vierundzwanzig Ältesten, welche damit dem Lamme nahen, auf einem lateranensischen Sarge gar Lämmer mit Kränzen im Maul, welche sie zwei Männern zutragen, die sie liebkosend aufnehmen.

§ 173. Die Apostel.[4] Auf einem der ältesten Christusbilder in der Prätextatkatakombe sieht man neben dem Herrn zwei ihm gleichende jugendliche Gestalten, Apostel, denen gleichwie dem

[1] de Waal, Die Apostelgruft ad catacumbas Tafel I.

[2] Die Hand Gottes mit dem Kranze schloß häufig die Komposition von Apsismosaiken nach oben hin ab.

[3] Ein sehr merkwürdiges Beispiel der Darreichung der Kränze vor dem verhüllten Taukreuz, auf dem der Phönix steht, haben wir S. 287 im Bilde vorgeführt.

[4] J. Ficker, Die Darstellung der Apostel in der altchristlichen Kunst, Leipzig 1887. MKR § 71. — Eine Statistik der altchristlichen Darstellungen der Apostelfürsten gibt Kraus RE II 614 f.

Meister die alte Kunst zunächst einen ideal jugendlichen Typus verliehen hat. Dieser behielt die ganze vorkonstantinische Zeit hindurch Geltung und macht sich darüber hinaus noch bemerkbar namentlich auf Goldgläsern, obgleich zur Zeit ihres Aufkommens im vierten Jahrhundert schon neben den bartlosen ein bärtiger Typ getreten ist. Ausgesprochene Individualtypen lassen sich zunächst an den Bildern der Apostelfürsten beobachten, die entweder allein oder dem göttlichen Meister in den Szenen des Paradieses (coronatio, receptio u. dgl.) der Gesetzesübergabe und maiestas attachiert erscheinen, zuweilen vom ganzen Apostelkollegium umgeben. Hervorragende Beispiele dieser Art verdanken wir der plastischen Kunst, welche unzweifelhaft einen neuen Anstoß zur Porträtierung Petri und Pauli gegeben hat. Es wird zufällig sein, wenn im römischen Denkmälermaterial Petrus zuerst auf den Fresken erscheint. Wilpert bezeichnet als ältestes Bild die in einer Schriftrolle lesende Figur auf der Eingangswand einer von ihm freigelegten Kammer in Santi Pietro e Marcellino und setzt dafür die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts an.[1]



Abb. 184. Bronzediskus aus der Domitillakatakombe (Museo cristiano des Vatikan).

Die Sicherheit, mit welcher der traditionelle Typus auftritt und alle Schwankungen überwindet, welche sich aus dem Verlassen des Idealbildes und der Aufnahme des realen ergeben, läßt im Verein mit den zeitgenössischen literarischen Hinweisen auf Apostelporträts[2] keinen Zweifel, daß er an authentische Vorlagen anknüpft, mithin sich vom apostolischen Zeitalter herauf vererbte. An der Spitze der einschlägigen Denkmäler steht der hier reproduzierte Bronzediskus, dessen technische Behandlung einer Datierung ins Zeitalter der Antonine, wie sie de Rossi ansetzt, nicht widerspricht. Einige weitere Bronzen der konstantinischen Periode schließen sich an und gehen, obwohl rohere Physiognomie und Mache sie künstlerisch unbedeutend erscheinen lassen, auf gemeinsame Porträtvorlagen zurück.[3] Übrigens macht sich schon frühe eine Bevorzugung Petri und Pauli gegenüber der übrigen Apostelschar geltend, motiviert durch die hervorragende Position, welche sie in der Heilsökonomie einnehmen. Die bildliche Differenzierung

---

[1] A. a. O. Tafel 94.

[2] Z. B. Eusebius, Hist. eccl. VII 18.

[3] Armellini, Eine Bronzeplatte mit den Bildnissen Petri und Pauli, gefunden in den Katakomben der hl. Agnes. RQS 1888, 130—136.

der Apostelfürsten nahm ihren Ausgang im hellenistischen Orient,[1] wo sich die Typen Petri als Vertreter des Judenchristentums und Pauli als Repräsentant des Heidenchristentums zuerst gegenüberstellten. Dieser Gedankengang liegt deutlich gewissen (keineswegs allen) Bildern der traditio legis zugrunde, auf welchen Christus die Gesetzesrolle dem Paulus übergibt. (Abb. 185.) Als eine der ältesten Darstellungen der Apostel, in der Zehnzahl und thronend, sind die Reliefs am Kelch von Antiochien bemerkenswert (§ 212 a). In der römischen Katakombenkunst vollzog sich die Differenzierung verhältnismäßig spät. Gegen das vierte Jahrhundert hin erscheint Petrus mit dichtem Haar und kurzem, eckigem Bart, Paulus kahl mit Andeutung des Haarkranzes und längerem Spitzbart.[2] Doch wird dieser »kanonische« Typ immer noch durchbrochen, wovon ein Blick auf unsere Tafel »Goldgläser« und andere Abbildungen des Handbuches überzeugt.

Zweifellos ist eine Bevorzugung von Petrusmotiven in der altchristlichen Kunst gegenüber von Darstellungen aus der vita Pauli. Während sie Leben und Leiden des ersteren verhältnismäßig schnell ihrem Typenkanon einverleibte, kommen Einzeldarstellungen aus dem Leben Pauli, z. B. seine Gefangennehmung (auf dem Bassussarkophag), recht selten vor.[3] Neben solchen mehr historischen Bildern ergibt sich der offenkundige Bezug auf den Primat Petri aus der überwiegenden Zahl der Darstellungen der traditio legis (§ 162), aus der Vorführung des Moses-Petrus, welche wir § 131 ersahen, und einer Reihe typischer und idealer Szenen, z. B. der jenes Sarkophages im Lateranmuseum, wo neben jedem Apostel ein Lamm zu sehen ist, dasjenige des Petrus aber allein vom Herrn, der hier als guter Hirte auftritt, geliebkost wird.[4] Charakteristische Attribute von Amt und Würde des Petrus aber sind entweder der Stab, mit dem er bei der Ansage der Ver-

---

[1] Syrien spielte dabei im Anschluß an die Entstehung der acta der Apostelfürsten eine entscheidende Rolle. cf. A. Baumstark, Die Petrus- und Paulusakten in der Überlieferung der syrischen Kirche, Rom 1902.

[2] O. Wulff a. a. O. 213 stellt für das Paulusideal die reizvolle These des Sokratestypus und führt die Contorniaten, den Paulskopf der Berliner Pyxis und einzelne Goldgläser dafür ins Feld. Zum Sokratestyp vgl. R. Kekule v. Stradonitz, Die Bildnisse des Sokrates (Abb. d. kgl. pr. Ak. d. Wiss.), Berlin 1908.

[3] Für Petrus kommen hauptsächlich in Betracht: die Berufung (Mosaik zu Ravenna), Meerwandel (Gemme), Rettung aus den Fluten (Sarkophagrelief des 4 Jahrh.), Zinsgroschen (Cod. Syr. der Laurentiana), der reiche Fischfang (Baptist. zu Neapel), Fußwaschung (Sarkophage), Ansage der Verleugnung (allein 50mal in der Plastik). Dazu aus der Apostelgeschichte die Erweckung der Tabitha (Sarkophage und Elfenbein), das Urteil über Ananias und Saphira (Elfenbein), endlich auf Sarkophagen seine Befreiung aus dem Kerker (Garr. tav. 310, 2) und seine Abführung zum Tode. Daneben erscheint er in bestimmten Szenen als Begleitfigur des Herrn. Für Paulus die Szene mit Thekla, seine Steinigung (Elfenbein), die Gefangennehmung.

[4] Garr. tav. 304, 4.

leugnung erscheint und der sich später zum Stabmonogramm und Stabkreuz entwickelt, womit er in den Szenen der traditio legis aber auch selbständig auftritt, wofür die vielbesprochene Berliner Statuette aus den Katakomben und ein Relief aus Kleinasien

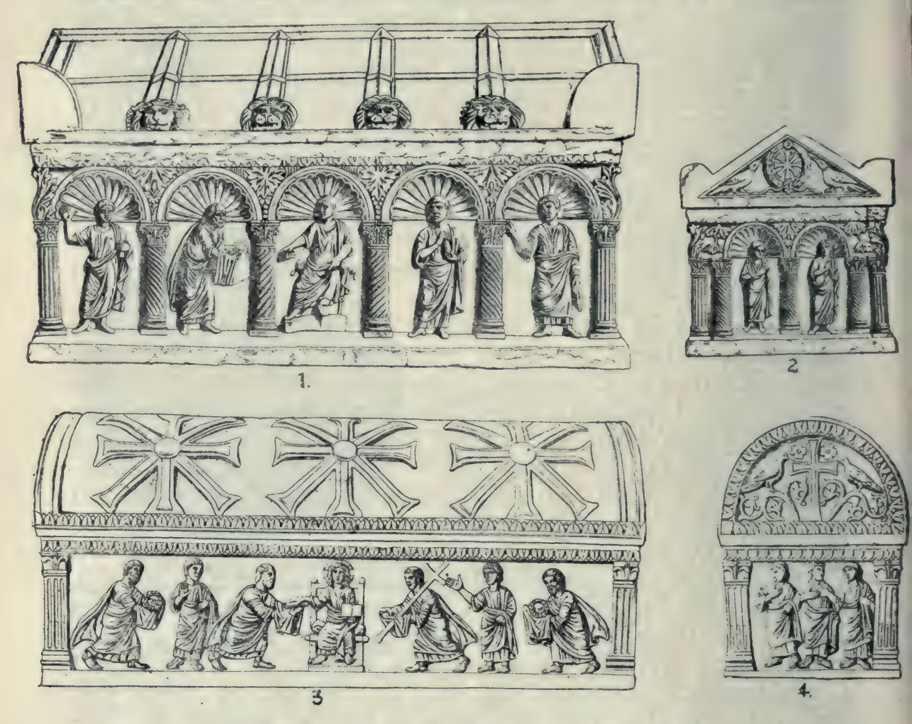


Abb. 185. **Die Mission Pauli auf ravennatischen Sarkophagen.**
1.—2. Sark. in S. Francesco (S. Pietro maggiore), 3.–4. in S. Apollinare in Classe.

Belege sind,[1] oder die Schlüssel. Letztere begegnen, wie wir sahen, erst auf einigen Sarkophagen des fünften Jahrhunderts und einem Silberkrüglein des Museo cristiano bei der Szene der Übergabe, häufiger in jüngerer Zeit und vom Ende des sechsten Jahrhunderts ab als ständiges Attribut des Apostels.[2] Das älteste

[1] J. Strzygowski, Das Petrusrelief aus Kleinasien im Berl. Mus. (Jahrb. der K. pr. Kunstsammlungen XXII, 29 ff.), Berlin 1901.

[2] Über die Dreizahl der Schlüssel, namentlich auf dem berühmten Mosaik in den vatikanischen Grotten und auf der Petrusminiatur im vatikanischen Codex des Kosmas siehe Kaufmann, Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten 33 ff. — Zum Gebrauch der Petrusschlüssel als Pilgerandenken vgl. De Waal im Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν Rom 1900 und Cozza Luzzi, Le chiave di S. Pietro in der Zeitschrift Gli studi in Italia, anno VII vol. I fasc. VI. — Die typische Stellung des Apostels zur Rechten des Herrn erleidet auf einigen

Fresko der Schlüsselübergabe ist ein dem Anfang des sechsten Jahrhunderts zugeschriebenes Gemälde in der Grabkirche des Felix und Adauctus.[1]

Bei der Darstellung der Evangelisten ist der Gang der Entwicklung der gewesen, »daß zuerst die Evangelisten, wie alle biblischen Personen, in voller menschlicher Gestalt gebildet wurden, dann kamen die Symbole hinzu zur Erläuterung, endlich wurden die Symbole selbständig«.[2] Vom dritten bis siebten Jahrhundert werden alle drei Arten unterschiedlos angewandt. Zunächst begegnen wir den Evangelisten in der Begleitung des Herrn wahrscheinlich schon auf Katakombengemälden, und zwar unterscheidet nur die Zahl sie von andern Aposteln.[3] Sie sind ausdrücklich bezeichnet auf dem Fragment eines Sarkophagdeckels aus Spoleto, welches in ganz exzeptioneller Auffassung den Heiland mit ihnen in einem Boote zeigt.[4] Man sieht den Herrn am Steuer und vier (bzw. jetzt nur noch drei) nur mit dem Schurze bekleidete jugendliche Männer und unterhalb derselben am Schiffsrand die Namen MARCVS, LVCAS und IoANNES. Weniger seltsam ist die Darstellung der Apostel und Evangelisten auf einem Sarkophage zu Arles.[5] Der Erlöser hat ein aufgeschlagenes Buch vor sich mit der Legende DOMINVS LEGEM DAT, die ihn umgebenden Apostel halten Rollen, und auf denjenigen der Evangelisten liest man die Namen MARCVS, MATTEVS, LVCANVS (sic), IOANNES. Eine Kürzung der Darstellung durch Wiedergabe von nimbierten Brustbildern begegnet zuerst im Codex von Rossano aus dem 5.—6. Jahrhundert.[6] Dieselbe Handschrift gibt aber an anderer Stelle den Markus ohne Nimbus wieder, wie er in einer prächtigen Stoa auf einem Marmorsitz die Anfangsworte seines Evangeliums einträgt, ihm zur Seite als hehre Frauengestalt die göttliche Weisheit.[7] Ein sehr realistisches Relief-Medaillon des Tschinli-Kiöschk zu Konstantinopel aus derselben Zeit zeigt den Busto des Markus mit dem Evangelienbuch in den Händen.[8]

---

alten Denkmälern eine Ausnahme zugunsten Pauli, z. B. Garr. tav. 331, 1 u. 3, 332, 1, doch erhält Paulus höchst selten die dem Petrus eigentümliche Gesetzesrolle.

[1] RQS 1904, 40 u. 51. Vgl. auch die syrische Miniatur in Baumstarks Aufsatz über die syrische traditio legis, OC 1903.

[2] V. Schultze, Archäologie 356.

[3] MKR § 73.

[4] Garr. tav. 395, 6. Bull. 1871 Tafel VII.

[5] Le Blant, Les Sarcoph. d'Arles, n. 6 (Garr. tav. 343, 3). Vgl. auch Inscriptions chrét. de la Gaule n. 624 (Sarkophag aus Apt = Garr. tav. 330, 2).

[6] Gebhardt und Harnack, Evangeliorum Codex graecus purpureus Rossanensis, Leipzig 1880 Taf. 18.

[7] Ebenda Taf. 16.

[8] Strzygowski, Die altbyzantinische Plastik der Blütezeit. Byz. Ztschr. 1891, 585 ff. — Dem 7. Jahrhundert wird die älteste isolierte Darstellung des hl. Lukas in Rom, ein Gemälde der Grabkirche des Felix und Audactus zugewiesen. Er trägt eine Rolle und eine Tasche mit ärztlichen Instrumenten.

Die dem altchristlichen Bibelleser geläufigen geheimnisvollen Tierzeichen für die Evangelisten (Ez. 1, 45 f.; Apok. 4, 6 f.) treten zum erstenmal am Mosaik von S. Pudenziana ans Licht, also gegen Ende des vierten Jahrhunderts.[1] Über dem zwischen den Aposteln thronenden Erlöser erscheinen je mit zwei Flügeln ein Engel, Löwe, Stier, Adler. Ähnliches begegnet dann bald danach auf den Mosaiken von S. Sabina (zerstört), S. Maria Maggiore, im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna und anderwärts.[2] Auf dem Mosaik von S. Paolo fuori le Mura tragen die nimbierten Symbole reich verzierte Bücher, was auch auf Denkmälern der Kleinkunst, z. B. Elfenbein, begegnet. Den Übergang zu all diesen Bildern werden Darstellungen vermittelt haben, bei denen Symbol und Person verbunden sind, wie das beispielsweise auf den Mosaiken von S. Vitale in Ravenna der Fall ist, von denen wir Abbildung 207 eine Probe geben. Auf felsigem, unten von Wasser bespültem Terrain erblickt man hier jeweils einen bärtigen Greis, den Codex auf den Knien und (mit Ausnahme des Lukas) ein Tischchen mit Schreibzeug neben sich und über ihm das Symbol.[3]

§ 174. Märtyrer. In teilweiser Ergänzung der vorhergehenden Punkte ist hier ein Wort über die Darstellung von Martyrien zu sagen. Schilderungen der Martyrien hat erst die Plastik der nachkonstantinischen Zeit gebracht. Das einzige etwa in Anschlag zu bringende Bildnis einer Richterszene vor Konstantin, ein Arcosolfresko über der Krypta des hl. Eusebius in San Callisto, welches Viktor Schultze auf das Verhör des Paulus vor dem cyprischen Prokonsul deutete, scheint mir zu problematisch, um es hier zu würdigen.[4] Der frohe und heitere Geist des christlichen Altertums ließ solche Szenen nur ganz ausnahmsweise zu,

---

RQS 1904, 41. — Baumstark verfolgt in den Evangelistenbildern griechischer, armenischer, koptischer, syrischer und slawischer Buchmalerei an der Gestalt des sitzenden Dichters und der vor ihm stehenden Muse eine ins Christliche übersetzte pagane Szene. Dem sitzenden Evangelisten tritt an Stelle der Muse die göttliche Weisheit gegenüber oder die Figuren der Apostelfürsten, Engel, Maria-Orans u. a. Vgl. Monatshefte f. Kunstwissensch. 1915, 111 ff.

[1] Bull. 1867, 50 ff.

[2] Siehe Kraus RE I 460 f. und unsere Abbildungen im fünften Abschnitt.

[3] Das anfängliche Schwanken der Symbole erhellt aus der literarischen Überlieferung. Th. Zahn stellt in seinen »Forschungen zur Geschichte des neutestamentlichen Kanons und der altkirchlichen Literatur« II 257 (Erlangen 1883) folgende Gruppen auf: 1. Theophilus, Victorinus Petabon, Epiphanius, Hieronymus u. a.: Matthäus = Mensch, Markus = Löwe, Lukas = Stier, Johannes = Adler, 2. Irenäus, Ambrosius u. a. bei gleicher Reihenfolge: Mensch, Adler, Stier, Löwe, 3. Augustin, Primasius, Beda: Löwe, Mensch, Stier, Adler, 4. Pseudoathanasianische Synopse: Mensch, Stier, Löwe, Adler.

[4] Vgl. RS II 219. 359 und V. Schultze im Christlichen Kunstblatt 1879, 180 ff.

über der Hoffnung auf σωτηρία und nach dem Frieden ewiger Seligkeit vergaß man Qualen und Schrecknisse der Verfolgung, ließ man nicht einmal ein Symbol der Trauer im Dunkel unterirdischer Grüfte aufkommen. »Hier ist«, sagt Kraus, »einer der Punkte, wo die Kunstgeschichte uns den schönsten Blick in das Herz eines ganzen Volkes, in das innerste Empfinden der gesamten Gemeinde gewährt,«[1] und er erkennt mit Recht in der Wendung, welche mit dem Siege der Kirche auch die Darstellung von Märtyrerszenen brachte, das Gefühl freudiger Dankbarkeit, wie es sich auch in den Poesien eines Damasus und Prudentius offenbart, als nächste Quelle derartiger Bilder an.



Abb. 186. **Marmorsarkophag aus dem Hypogäum von S. Paul.** (Museum des Lateran.)

Dies bestätigen die Monumente, indem sie zunächst allem Häßlichen und Grausamen ausweichen und den Gegenstand nur andeuten. Ein Denkmal dieser Art von dem Ende des vierten Jahrhunderts ist uns auf zwei Ciboriumsäulen der Basilika der hl. Petronilla erhalten, Nereus und Achilleus werden von je einem römischen Soldaten mit hochgezücktem Schwerte abgeführt.[2] Noch ruhiger ist die Pose bei der Enthauptung des Paulus auf dem hier wiedergegebenen Sarkophage, welcher samt dem Skelett in der Confessio von S. Paul gefunden wurde.[3] Der Szene entspricht links von dem symbolischen Bilde der Auferstehung — in dem man auch das Labarum hat erblicken wollen — die Gefangennahme des Petrus. In feinem künstlerischen Empfinden sind auch hier Triumph und Sieg angedeutet. Auch das Martyrium des Laurentius auf der oben erwähnten Medaille sowie in der an Prudentius erinnernden musivischen Darstellung im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna lassen diesen erhabenen Zug

[1] Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 198.

[2] Bull. 1875, 8—10.

[3] Für die Identifizierung dieser Szene wichtig ist das hinter dem Völkerapostel befindliche Schilfrohr und der Teil eines Segelschiffes, womit die historische Hinrichtungsstätte ad aquas Salvias angedeutet ist. Vgl. Joh. Ficker, Bildwerke des Laterans n. 164 und Le Blant, Les Sarcoph. de la Gaule pl. XI, 3 u. LIV 1—3.

erkennen, während dem auf Crispus, Crispinianus und Benedicta gedeuteten Gemälde im Hause des Pammachius schon ein Zug des Häßlichen und Schrecklichen anhaftet. Bei diesem Hinrichtungsbilde aus der Zeit Julians erwarten drei vom Henker abgewandte kniende Gestalten den Todesstreich;[1] jeder heroische Zug fehlt, wie er trotz aller Realistik leicht schon durch die Pose gegeben werden konnte.[2] Ein mit den Traditionen der Antike in Fühlung stehendes Vermögen verrät eine der ältesten christlichen Märtyrerszenen, nämlich das Theklamartyrium, wie es eine Serie von Menasampullen des vierten Jahrhunderts vorführt. Die Szene ist auf Grundlage des Berichtes der Paulus- und Theklaakten gegeben und zeigt die dürftig bekleidete Märtyrin am Pfahl zwischen zwei Stieren sowie dem Bär und der Löwin.[3] Im allgemeinen scheinen realistische Martyrien häufiger vor Augen geführt worden zu sein, als man bisher annahm, was sich daraus schließen läßt, daß schon zur Zeit Gregors von Nyssa eine Typologie für ihre rhetorische Beschreibung vorlag.[4]



Abb. 187. **Älteste Darstellung eines Martyriums (S. Thekla) auf einer Menasampulle.**

---

[1] RQS 1888, 145 Taf. 6.

[2] Vgl. das Martyrium des Isaias S. 320.

[3] Kaufmann, Die Menasstadt I Taf. 90 Abb. 2—5. Vgl. J. Wilpert RQS 1906, 86—92 sowie Kaufmann, Ikonographie der Menasampullen, Cairo 1910, 139—141.

[4] Vgl. Bruno Keil in Strzygowski, Kleinasien 78 Note 1. Von literarischen Beschreibungen bestimmter Martyrien mag hier die des Gemäldes am Grabe des hl. Hippolytus folgen, welche Prudentius, Peristephanon XI 124 ff. gibt:

Exemplar sceleris paries habet illitus, in quo multicolor fucus digerit omne nefas Picta super tumulum species liquidis viget umbris, effigians tracti membra cruenta viri. Rorantes saxorum apices vidi, optime Papa, purpureasque notas vepribus impositas. Docta manus virides imitando effingere domos luserat e minio russeolam saniem. Cernere erat, ruptis compagine ordine nullo membra per incertos sparsa iacere situs. Addiderat caros, gressu lacrymisque sequentes,

Als eines der ersten Bilder einer bestimmten nicht biblischen Heiligen ist das Fresko jenes Cubiculums in Santa Domitilla zu bezeichnen, in dessen unmittelbarer Nähe einst der Sarg der hl. Petronilla stand, deren Basilika im Jahre 1874 wieder freigelegt wurde. Man sieht (Abb. 188) eine »am siebten Tage vor den Iden des Januar« in die Seligkeit eingegangene Verstorbene VENERANDA als Orans neben einer Märtyrin, welche auf die heilbringenden Satzungen des Lebens weist, nämlich PETRONELLA MARTyr.[1] Das Gemälde gehört dem vierten Jahrhundert an. Ein bedeutend jüngeres Fresko in den Katakomben von Neapel (Abb. 189) stellt zwei ebenfalls inschriftlich benannte Selige zu Seiten des Märtyrers Januarius vor, der als Orans, und zwar in monogrammatischem Nimbus auftritt, wie er sonst nur dem Herrn zukommt.[2]



Abb. 188. **Die Märtyrin Petronilla.** (Fresko in S. Domitilla.)

Das späte Beispiel einer commendatio an den auf dem Schoße Mariens sitzenden Jesusknaben wurde in der, wahrscheinlich von Papst Johannes I. (523—26) ausgeschmückten oder doch restaurierten Krypta der Heiligen Felix und Adauctus (Comodillakatakombe) aufgedeckt. In der Mitte des trefflich ausgeführten, wohlerhaltenen Gruppenbildes thront Maria majestätisch in Purpurgewänder gehüllt zwischen dem greisen, bärtigen hl. Felix, SCS FELIS und dem

---

devia qua fractum monita monstrat iter. Moerore attoniti, atque oculis rimantibus ibant: implebantque sinus visceribus laceris. Ille caput niveum complectitur ac reverendam canitiem molli confovet in gremio. Hic humeros truncasque manus et brachia et ulnas, et genua et crurum fragmina nuda legit. Palliolis etiam bibulae siccantur arenae ne quis in infecto pulvere ros maneat. Si quis et in sudibus recalenti aspergine sanguis incidit, hunc omnem spongia pressa rapit.

[1] Paul I. hatte die Gebeine dieser Heiligen 755 in das Mausoleum des Honorius und der Maria transferiert. Als Ludwig XI. von Frankreich die Gruft restaurieren ließ, fand sich der Sarg mit der Inschrift AVRELIAE PETRONILLAE FILIAE DVLCISSIMAE. Der von Petro (nicht Petrus oder Petronius) abzuleitende Name verweist auf Verwandtschaft mit dem flavischen Kaiserhaus, woraus sich auch die Beisetzung und Darstellung in der Domitillakatakombe erklärt. Vgl. Bull. 1875, 1—77.

[2] Einige Analogien stellt Garr. vol. II 118 zusammen, darunter ein Goldglas mit dem hl. Laurentius, dessen Haupt ein ☧ krönt.

jugendlichen Adauctus SC̄S ADAVTVS, welcher eine gottgeweihte Matrone, TVRTVRA, dem Heiland empfiehlt. Die Verstorbene ist hier nicht als Orans dargestellt, sie hält mit beiden Händen die in ein langes Velum gehüllte Buchrolle. Darunter eine zwölfzeilige, schon von Boldetti kurz vor dem Einsturz der Katakombe teilweise entzifferte Inschrift, in welcher Turturas Sohn seine Mutter ehrt.[1]



Abb. 189. Fresko in der Katakombe von S. Gennaro zu Neapel.

Bedeutungsvoll wurden für die Entwicklung der Heiligenbilder die Mosaiken und die Goldgläser. Erinnert sei an die feierlich-ernste Heiligenprozession in S. Apollinare nuovo zu Ravenna, an die dortige Darstellung der hl. Euphemia, an die Kuppelbilder von Hagios Georgios zu Thessalonich. Noch produktiver war die für solche Zwecke recht einladende Kunst der fondi d'oro oder Goldgläser. Man nahm zunächst die Petrus-Paulusbilder zum Muster und stellte nach diesen Analogien dar Sixtus und Timotheus, Simon und Johannes, Justus und Protus, Laurentius und Cyprian, Genesius und Lukas, Ursus und Dion, Vincentius und Hippolyt, Julius und Castus, Julius und Electus usf.[2] Unter den weiblichen Heiligenbildern ist die hl. Agnes am zahlreichsten vertreten, einmal ist eine Peregrina dargestellt. Die Heiligen der Goldgläser

---

[1] HAE 330 f. Abb. 211.

[2] Vgl. Vopel, Goldgläser 53 ff. und unsere Tafel »Goldgläser.« — Bemerkenswert ist die Zusammenstellung Damasus und Sixtus (Sustus), wofür eine Patene der Frankfurter Sammlung einen neuen Beleg bringt. Siehe Kaufmann, Ein altchr. Pompeji 62—66.

erscheinen teils in irgendeiner Beziehung zu Christus, der zwischen ihnen steht oder sie von oben herab krönt (vielfach auch nur durch das Monogramm oder den Kranz angedeutet ist), oder aber ohne den Herrn und dann als Oranten, allein bzw. zwischen Aposteln und anderen Heiligen. Neben den Goldgläsern wurden naheliegenderweise auch Münzen, Medaillen, Steine, Elfenbeine u. dgl. bald mit Bildern von Heiligen geziert und wohl auch als Devotionalien an bestimmten heiligen Orten verkauft.

§ 175. Orientalische Heilige. Im Orient entwickelte sich frühzeitig der charakteristische Typus des altchristlichen Soldatenheiligen und heiligen Ritters. Sehr verbreitet waren die Darstellungen der Großmärtyrer Georg, Theodor und Menas, denen man vor allem auf den mannigfachen Erzeugnissen der koptischen Kunst begegnet, und zwar vorzugsweise in der Gestalt des Reiterheiligen, in der sie heute noch zu den beliebten Motiven der östlichen Kirchenkunst zählen. Mesopotamien und Armenien liefern verwandtes Material.[1] Nur langsam lichtet sich das Dunkel, in das die Fragen nach dem Kult-Ursprung und der Entwicklung des Bildtypus dieser Heiligen zurückführen,[2] der schon im fünften Jahrhundert auf plastischen Werken architektonischer Bestimmung festgelegt ist,[3] und dessen Höhepunkt etwa die Fresken von Bawit illustrieren.[4]

Eng verwandt mit dem Typus des Reiterheiligen und häufig damit verschmolzen ist der des Drachentöters, als der ja auch Christus erscheint (§ 120); doch wird gerade diesem Typ gegenüber nicht scharf genug unterschieden zwischen dem Gegenständlichen der antiken Vorbilder, z. B. der Gigantenreliefs und ihrer angeblichen Umwandlung und Übersetzung ins Christliche. Assi-

---

[1] Vgl, Preusser, Nordmesop. Baudenkmäler Taf. 6 u. 9—10 sowie Strzygowski, Die Baukunst der Armenier, passim.

[2] Zu vgl. Strzygowski, Der koptische Reiterheilige und der hl. Georg, in Ztschr. f. ägypt. Sprache 1903, 49—60, sowie die grundlegende Arbeit von K. Krumbacher, Der hl. Georg in der griech. Überlieferung; aus dem Nachlasse des Verfassers hersg. v. A. Ehrhard (Abh. der kgl. bayr. Ak. der Wiss., phil.-hist. Kl. XXV), München 1911. — Vgl. auch W. Hengstenberg, Der Drachenkampf des hl. Theodor OC 1912, 78 ff., sowie für die literarische Überlieferung H. Delehaye, Les légendes grecques des saints militaires, Paris 1909.

[3] So auf einem Fries aus Achmim, wo der Ritter einen Kranz hochhält, wohl im Hinweis auf das Martyrium. Strzygowski, Kopt. Kunst 26 n. 7284. Die S. 292 Note 1 erwähnte tabella ansata des British Museum zeigt neben dem Reiter in einem Kranze das Wort VΓIA, über der Szene Schlangen und die Legende ЄIC ΘЄOC. — Der μέγας γεωργός der oft genannten Holztafel (Schultafel) im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin ist nach U. Wilcken im Archiv für Papyrusforschung 1901, 428 der Landmann, dessen Leiden »poetisch« beschrieben werden.

[4] Freilich keinen künstlerischen Höhepunkt. Vgl. Clédat, La nécropole de B., pl. 19 S. Victor und pl. 53 u. 54 den schön erhaltenen S. Phoibamon zu Pferd mit Kreuzspeer und die Krone hochhaltend.

milationsprozesse von der Gleichung Horus-Christus, Harpokrates-Menas und neuerdings Mén-Menas[1] sind trotz des für sie aufgewandten Scharfsinnes ebensowenig bewiesen worden, wie der früher erwähnte: Isis-Maria.

Wir brauchen nicht mit Strzygowski (Armenienwerk 631 ff.) nach mazdaistischen Einflüssen zu fahnden, um zu erkennen, daß hier in erster Linie der biblische Gedanke an den Sieg des Guten über das Böse obwaltet. Anregungen ergaben sich freilich aus Siegesdenkmälern, die namentlich im Münzbilde allen Augen vertraut waren, und ihrer Übersetzung ins Christliche. Eusebius berichtet Vita Const. III 3 über eine Darstellung des Glaubenssieges am kaiserlichen Palaste: Dieses Zeichen (nämlich: das sieghafte Kreuz) stellte er auch in einem hohen Gemälde allen Augen sichtbar dar, vor dem Vorhof des kaiserlichen Palastes. Das Zeichen der Erlösung war auf dem Bilde über seinem Haupte angebracht, während er das feindliche und verderbliche Ungeheuer, das durch die gottlosen Tyrannen (nämlich: seine Mitherrscher) die Kirchen Gottes bedrängt hatte, in Gestalt eines Drachen in den Höllenabgrund stürzen ließ. Denn als Drachen und gewundene Schlange haben das Ungeheuer die Aussprüche in den Schriften des Propheten Gottes bezeichnet. Darum ließ auch der Kaiser den Drachen zu seinen und seiner Söhne Füßen mitten im Leib von einer Waffe durchbohrt und in den Abgrund des Meeres geschleudert in Wachsmalerei darstellen, so daß jeder ihn sehen konnte. Damit wollte er auf den unmittelbaren Feind des Menschengeschlechts hinweisen, das, was er gleichfalls durch das heilbringende Zeichen über seinem Haupte darstellen ließ, durch dieses Zeichens Kraft in den Abgrund des Verderbens gestürzt worden ist. Das deutete das farbenprächtige Bild an. Ich aber mußte staunen über die hohe Einsicht, mit welcher der Kaiser auf Gottes Eingebung hin gerade das im Bilde veranschaulichen ließ, was das Prophetenwort über dies Untier einmal aussprach (Is. 27, 1): »Bringen wird Gott das Schwert, das furchtbare und starke, über den Drachen, die gewundene Schlange, über den Drachen, die fliehende Schlange, und töten wird er den Drachen im Meere.« Dies also ließ der Kaiser mit Hilfe der Schattenmalerei nachbilden.

Wertvolles Material zur Beurteilung orientalischer Heiligen und Heiligenbilder haben meine Ausgrabungen in der Menasstadt zutage gefördert. Speziell die Ikonographie des hl. Menas, des einzigen Soldatenheiligen, von dem ganze Bildcyklen der älteren Zeit überliefert sind,[2] konnte in ihrer Entwicklung klargelegt werden.[3] Das Urbild zeigte Menas-Orans zwischen kauernden Kamelen; es folgte der Typus des gepanzerten Krokodiltöters zu Fuß (Wunderserie), das Brustbild des Heiligen und das spezielle Brustbild als Negerheiliger (Rassenserie), endlich der Reiter-Orans, und im Anschluß daran der in die orientalische Kirchenkunst übergegangene Typ des Reiterheiligen. Vgl. Abb. 299.

Als merkwürdige koptische Darstellung sei die aus Krokodilesrachen befreite weibliche Heilige erwähnt, die auf einigen Gegenständen der Kleinkunst nachgewiesen ist.[4]

---

[1] W. Ramsay, im Journ. of hell. studies 1918, 166.

[2] Vgl. die Londoner Menaspyxis, Dalton, Catalogue nr. 297. — Vielleicht sind auch die Theklabilder der »großen Oase« aus zusammenhängenden Vorlagen herausgegriffen.

[3] Kaufmann, Ikonographie der Menasampullen, Kairo 1910.

[4] A. a. O. 106 ff. Vgl. die Deutung v. Bissings, Ein koptische Dar-

Auch für den seltsamsten Typ der altchristlichen Heiligenbilder, die Darstellung der Styliten oder Säulenheiligen, kommen rein äußerlich genommen pagane Vorläufer in Betracht.[1] H. Delehaye glaubt einen Säulenheiligen auf einer Grabsteingravierung in der Domitillakatakombe zu erkennen.[2] Zweifellose Beispiele finden sich auf den Cancellipfosten zu Kunbus auf dem Plateau von ʿAlā in Syrien[3] sowie auf einer koptischen Tunika meiner Sammlung im Frankfurter Museum.[4]

Vierter Abschnitt.

Darstellungen aus dem menschlichen Leben.

§ 176. Liturgisches. Die ältesten liturgischen Bilder wurden nach der Absicht des Künstlers oder Bestellers zunächst nicht so sehr des Sujets wegen geschaffen als entsprechend dem größeren Teil des sepulkralen Cyklus um ihres Bezuges willen, den sie zur Auferstehungshoffnung nahmen. Das erweisen vor allem die Malereien in den sog. Sakramentskapellen, wo Taufe und Eucharistie in so innigem Zusammenhang mit Wundertaten des Herrn und gewissen alttestamentlichen Typen wie Jonas und Daniel gebracht sind, daß an eine Trennung von christologischen Szenen und solchen, welche die Bitte der Rettung aus Todesnöten ausdrücken, schlechterdings nicht zu denken ist. Es wird freilich schwer sein, die Grenze zu ziehen, wo diese symbolische Verschleierung dem historischen Typus weicht, und zu sagen, wie frühzeitig dies geschieht. In dieser Richtung, bemerkt A. Baumstark in einer Besprechung des großen Wilpertschen Katakombenwerkes, ist es nicht bedeutungslos, wenn die ersten Bilder der Taufe Christi den Herrn im Augenblick des Heraussteigens oder als Orans vorführen,[5] historische Reminiszenzen, die freilich in so hohem Alter nur vereinzelt angetroffen werden. Dennoch wird in den genannten Fällen die symbolische Bedeutung noch vorwiegen, was um so näher liegt, als auch andere Versuche,

---

stellung des triumphierenden Christentums, in den Sitzgsb. d. kgl. bayr. Ak. d. Wiss., phil.-hist. Kl. 1910.

[1] Vgl. Harpokrates auf der Lotossäule, Kaufmann, Ägyptische Terrakotten, Kairo 1913, 58 sowie die Stelle bei Lukian, de dea Syra c. 28, wo von einem Manne die Rede ist, der jährlich zu Hierapolis auf einer Säule beim Tempel der Atargatis den Göttern nahte.

[2] Atti del II° Congresso int. di arch. crist., Roma 1902, 101 ff.

[3] H. C. Butler, Ancient architecture in Syria, Sect. B. Northern Syria, Leyden 1908 I 17.

[4] Vgl. auch K. Holl, Der Anteil der Styliten am Aufkommen der Bilderverehrung (in: Philothesia für P. Kleinert), Berlin 1907.

[5] A. Baumstark im Oriens christianus 1903, 537 ff.

Historisches zu gestalten, wie die angebliche Passionsszene der Prätextatkatakombe, nicht sehr bald Nachahmung fanden. Die sakramentale Taufe ist auf Cömeterialfresken bisher viermal nachgewiesen, wovon als ältestes Exemplar das Bild auf der Hinterwand der Sakramentskapelle A2 unzweifelhaft der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts angehört.[1] Ihre Darstellung weicht zunächst nicht wesentlich von denen der Taufe Christi ab. Die Künstler schildern die im Zeitalter der Verfolgung vorherrschende immersio, die sich nach Ausweis der Denkmäler allerdings verschieden vollziehen ließ, so z. B. im vierten und fünften Jahrhundert in der Weise, daß sich die Flut von oben herab aus einer Röhre oder einem Brunnen auf den in einem Bassin Stehenden ergießt.[2] Das geschieht auf jenem Grabstein mit der Taufe Christi aus Aquileja, ferner auf einem 1876 gefundenen Glasboden mit der Taufe eines Mädchens, und auch einige ältere Mosaiken verbinden so immersio und infusio.[3]

Eucharistische Darstellungen finden sich ungleich häufiger als diese Taufbilder, was ebenso wie ihre Auswahl vor so vielen andern Paradigmen ihren sinnfälligen Hinweis auf jenseitige Vereinigung mit dem Herrn und Teilnahme an der von ihm verheißenen ἀγάπη dokumentieren würde, sprächen nicht auch zahlreiche literarische Belege dafür. Den lebendigen Fisch in unmittelbarer Verbindung mit den Abendmahlselementen haben wir in der Lucinakrypta kennen gelernt, Anklänge an die heilige Eucharistie fanden sich sowohl bei den eschatologischen, wie den biblischen Mahlfresken. Aber auch eucharistische Mahlbilder — im weiteren Sinne des Wortes — mit eschatologischem Hinweis fehlen durchaus nicht; wenigstens scheint mir zweien der seltsamsten Katakombenbilder gegenüber keine andere Deutung plausibler als die, daß in ihnen die an den Empfang des von den Vätern als φάρμακον ἀθανασίας und ἀντίδοσις τοῦ μὴ ἀποθανεῖν gepriesenen heiligen Abendmahles geknüpfte Jenseitshoffnung betont werden soll. Am klarsten tritt das in einer 1895 von Führer freigelegten Malerei der Nekropole der Vigna Cassia bei Syrakus hervor. Die Rückwand einer Grabnische unmittelbar unter dem ausgebrochenen Boden einer antiken Zisterne zeigt da zur Linken eine jugendliche Orans und rechts davon eine zweite Gestalt in ganz absonderlicher Haltung, aber gemessener Würde und Ruhe, auf rotem Teppich sitzend. Sie erinnert am ehesten an eine nach türkischer Art niedergelassene Orientalin, dies auch in ihrer selt-

[1] MKR § 76.

[2] Die rituelle Seite der Taufform durch immersio, submersio und infusio wurde monographisch mit ausgiebiger Verwertung der Denkmäler behandelt von C. F. Rogers, Baptism and christian Archaeology (Studia biblica et ecclesiastica V 4), Oxford 1903.

[3] Insbesondere das Mosaik der alten Fassade der Laterankirche. Vgl. Ciampini, Sacr. aedif. tab. II 1 und Vet. mon. II. tab. VI 1.

samen bunten Tracht. Letztere[1] schließt von vornherein den von Führer ausgesprochenen Gedanken aus, man stehe wohl hier einem Bilde des Herrn gegenüber. Symbolisch allerdings ist Christus dargestellt, und zwar in den eucharistischen Elementen, welche die Figur in der Rechten trägt, während die Linke einen Palmzweig an die Brust drückt. Es ist ein Glaskelch von weißer Grundfarbe, den die Person mit den Fingern hält, in seinem untern Teil mit rotem Wein gefüllt, und über dem Becher erblickt man ein rundes Brot mit der üblichen Kreuzkerbe.[2] Das alles erinnert lebhaft an jene eucharistischen Gestalten der Lucinagruft. Entscheidend für die Erklärung des ganzen, übrigens in allen Teilen verhältnismäßig gut erhaltenen Freskos, welches über dem Grabe eines unmündigen Kindes angebracht war, ist die buntgefiederte Taube mit dem Zweige, welche unmittelbar neben der hockenden Figur heranfliegt. Grotesk wie der blumige, das Paradies schildernde Hintergrund, erhärtet sie den sepulkralen Charakter der Komposition, welche die (von der Kirche getragene?) Eucharistie als Heilsspeise illustriert und ihrer äußeren Konzeption nach orientalische Einflüsse verrät, die an dieser Stelle ja nicht überraschen. Meine Erklärung bietet aber wohl auch den Schlüssel zum Verständnis der ältesten eucharistischen Mahlszene überhaupt, des vielumstrittenen Bildes auf der Hinterwand von Kammer A3 der Sakramentskapellen links von dem Mahl der Sieben. Dort steht links neben einem dreifüßigen Tischchen, auf welchem ein großes Brot und ein Fisch liegen, ein Mann im Philosophenmantel, welcher nach den Speisen zu greifen scheint, rechts eine verschleierte weibliche Orans. Während de Rossi und Kraus an eine Konsekrationsszene dachten, bei welcher die Orans die Kirche repräsentiert, Dobbert Christus darin sah, welcher bei der wunderbaren Speisung nach dem Fische greift, und neben dem eine symbolische Dankfigur erscheint, deutete zuerst Wilpert die Orans richtig auf eine Verstorbene und nahm Christus bei der Brotvermehrung an.[3] Ihn hindert

---

[1] Hans Achelis betrachtet in der »Zeitschr. für neut. Wissenschaft und die Literatur des Urchristentums« 1900, 210—218 das Bild als gnostische Darstellung unter Bezugnahme auf den Turiner Zauberpapyrus.

[2] Ein merkwürdiger Graffito der Priscillakatakombe erzählt von Besuchern, die im Jahre 375 ad calicem (sumendum) kamen, wörtlich AD CALICE BENIMVS, ein Text, der sich wohl auf eine Totengedenkfeier bezieht, bei welcher der liturgische Kelch oder der Agapenkelch gereicht wurde. De Rossi dachte Bull. 1890, 72 an die verpönte Weinbesprengung der Gräber, de Waal möchte RQS 1910, 97 f. eine Anspielung auf die mittels cereis calicibus bewirkte Beleuchtung der Katakombe annehmen.

[3] Siehe Wilpert, Die Malereien der Sakramentskapellen 19 ff., wo auch Schultze gewürdigt wird, welcher der Gruppe ein häusliches Mahl zugrunde legt. O. Wulff, Ein Gang durch die Gesch. der altchr. Kunst 302 betrachtet die Orans als einfache Eulogia, d. i. als Personifikation des Dankgebetes, den Jüngling dagegen als Seligen!

nur das Philosophengewand daran, in der männlichen Gestalt den Priester zu erkennen, welcher die Heilsspeise zur Ewigkeit, den mystischen Fisch, ergreift. Wahrscheinlicher als eine Vornahme der Brotvermehrung auf einem Tische, für die jede Analogie fehlt, erscheint mir also hier wiederum eine symbolische Darstellung der Eucharistie als ἀντίδοσις τοῦ μὴ ἀποθανεῖν gegeben, denn auf das Fehlen eines Elementes, des Weines, kommt es nach Analogie mancher Sepulkraldenkmäler, beispielsweise der Grabplatte des Syntrophion in Modena, nicht so sehr an, anderseits ist auch eine Anlehnung der ganzen Szene an das benachbarte Mahl der Sieben von vornherein durch scharf abgegrenzte Umrahmung desselben absolut ausgeschlossen.

Von der einzigen weitläufigeren Komposition einer eucharistischen Mahlszene bei Alexandrien ist nur wenig erhalten geblieben. Sie datiert zudem, wie S. 349 f. bemerkt, aus verhältnismäßig junger Zeit und steht bisher zu sehr allein, um Schlüsse daraus zu ermöglichen. Dagegen kommen einige Bilder der Abendmahlsfeier durch Christus insofern in Betracht, als sie offenbar an die kirchliche Abendmahlspraxis anlehnen, z. B. in den Codices des Rabbula und von Rossano. Die Miniaturen von Rossano zeigen den Herrn, wie er stehend das eucharistische Brot verteilt. Ein Jünger hebt dankend die Hände hoch zum Himmel empor, ein zweiter empfängt tief gebeugt und die Hand des Herrn küssend das Allerheiligste, ein dritter naht hinter diesen mit verhüllten Händen, und weitere schließen sich dem feierlichen Zuge an, alle aber sind stehend dargestellt.[1] Während die syrische Handschrift dieselbe Form der Verteilung von Brot und Wein — denn der Heiland trägt hier in der Linken einen Kelch — festhält und nur aus räumlichen Rücksichten die Jünger anders gruppiert,[2] treffen wir im Codex von Rossano daneben auch die charakteristische Abendmahlsfeier am sigmaförmigen Tische, und zwar in einer eng an Mosaiken anschließenden Form, was unsere an anderer Stelle gegebene Nebeneinanderstellung des Abendmahlsmosaiks aus San Apollinare nuovo und dieser Miniatur deutlich zeigen wird (Abb. 216).

Auch das Sakrament der Ehe wurde gelegentlich in den Bereich der altchristlichen Kunstübung einbezogen, jedoch verhältnismäßig selten und erst nach dem Kirchenfrieden. Eine leider fragmentierte Sarkophagskulptur der Villa Albani in Rom ist das wichtigste einschlägige Denkmal. Die Komposition, als Mittelstück des Sarges gedacht, zeigt die beiden Eheleute, welche sich über einem aufgeschlagenen Buche die Hand reichen, und zwischen

---

[1] Gebhardt u. Harnack, Evang. cod. Ross. Taf. 10.

[2] Garr. tav. 137, 2. — Vgl. im allgemeinen auch Dobbert, Das Abendmahl Christi in der bildenden Kunst. Repertorium f. Kunstw. 1890 ff.

ihnen die erhöhte Gestalt des Herrn, im Begriffe, jedem Teil den Kranz aufzusetzen. Marucchi, welcher das dem vierten Jahrhundert angehörende Stück zuerst identifiziert und dann auch in brauchbarer Abbildung zugänglich gemacht hat, hebt mit Recht die antiken Vorlagen heraus, nach denen der christliche Künstler verfuhr, welcher an die Stelle des Hymenäus das Evangelienbuch und an diejenige der Juno Pronuba Christus gesetzt hat.[1] Trotz der jeden Zweifel ausschließenden Klarheit dieser Wandlung wäre eine solche Anlehnung an den heidnischen Ritus der Bekränzung, welchen Tertullian de corona XIII mit scharfen Worten tadelt, freilich auf einem Monument der Verfolgungsperiode nicht gut denkbar.[2] Später mochte er weniger auffallen und seines paganen Charakters ebenso entkleidet erscheinen, wie das Bild der Juno Pronuba auf Sarkophagen im Lateranmuseum und in dem von Campo Santo[3] oder der krönende Eros eines Goldglases.[4] Die Goldgläser haben am zahlreichsten Ehe- und Familienbilder erhalten, und zwar entweder den Akt der Eheschließung durch conluctatio manuum in Anwesenheit Christi (Symbol oder Bild) oder aber nur die Büsten der Gatten und zwischen ihnen das Monogramm Christi bzw. diesen selbst mit den Kränzen,[5] wie der vorstehend abgebildete Glasboden aus der Sammlung Tyszkiewicz mit der schönen Umschrift DVLCIS ANIMA VIVAS es zeigt.[6] Diese und ähnliche Inschriften legen den Geschenkcharakter mancher Goldgläser nahe oder aber ihre Verwendung als Andenken an wichtige Ereignisse, was auch eine Reihe fröhlicher Familienidylle zu bestätigen scheint, von denen eines mit der Legende COCA VIVAS PARENTIBVS TVIS eine junge Mutter im Spiel mit ihrem Knaben vorführt.[7] Im übrigen fehlen leisere Anklänge an Ehe und Familie auch in der Malerei und Plastik nicht. Mutter und Kind, Gatte und


Abb. 190. **Goldglas im Brit. Museum.** (Unterseite.)

[1] Marucchi, La scultura nuziale cristiana di Villa Albani. NB 1902, 183—195.

[2] Zu den Inschriften über Familienleben und Ehe vgl. mein HAE 121 ff. u. 193 ff.

[3] Vgl. Schultze, Arch. Studien III sowie RQS 1899, 25. — Zusammenstellung aller einschlägigen Monumente bei Pelka, Altchristliche Ehedenkmäler, Straßburg 1902.

[4] Garr. tav. 197, 6.

[5] Inschriftlich als CRISTVS bezeugt auf dem Glase Garr. tav. 198, 3. — Vgl. auf unserer Goldglastafel unter Nr. 11 die Szene der Conluctatio mit dem symbolischen Kranz und der Inschrift vivatis in Deo.

[6] Dalton, Catalogue n. 613. Vgl. Vopel, Goldgläser 44 ff.

[7] Vgl. Nr. 13 sowie die beiden folgenden Nummern unserer Goldgläsertafel, wo die Eltern mit ihren Kindern dargestellt sind.

Gattin treten uns da oft genug gegenüber, umgeben von den tröstlichen Symbolen und Bildern, mit welchen die Nachkommen ihre Wünsche fürs Jenseits den lieben Verstorbenen mitgaben.

Unter den in den Katakomben vorhandenen liturgischen Bildern befindet sich auch die seltene Szene der Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau, die unsere Abb. 191 veranschaulicht, ein künstlerisch hochstehendes Gemälde, welches noch heute, bei gedämpftem Kerzenlicht besehen, den Beschauer zur Bewunderung hinreißt und bezüglich bestimmter Persönlichkeiten den Eindruck



Abb. 191. Einkleidung einer gottgeweihten Jungfrau über einem Grabe der Priscillakatakombe.

einer gewissen Porträtähnlichkeit hervorruft. Im Mittelpunkt der Szene steht die Verstorbene als Orans mit ausgebreiteten Armen. Ihre Kleidung ist eine weite Purpurdalmatik mit hellerem arabeskenverzierten Clavus und ebenso verbrämtem Kopfschleier, dessen Enden über die Brust fallen. Rechts von diesem Idealbild sehen wir die thronende Madonna mit dem Kinde, links einen auf der Kathedra sitzenden Greis mit ehrwürdigen Zügen und reichem Haupt- und Barthaar. Vor ihm wiederum eine jugendliche weibliche Gestalt ohne Kopfbedeckung und vermutlich einen Schleier, vielleicht aber eine geöffnete Rolle in den Händen. Hinter ihr hält eine dritte diese Gruppe abschließende Person eine verbrämte Tunika zur Verfügung. Man hat in diesem Bilde schon manches dargestellt sehen wollen, unter anderem auch die Eheschließung vor dem Bischof. Aber es sind so klar alle Vorbedingungen einer consecratio virginis gegeben, daß man zumal nach der erschöpfenden Beschreibung und Publikation Wilperts[1] nicht mehr

---

[1] Wilpert, Die gottgeweihten Jungfrauen 52—65.

an der Deutung, welche schon Bosio gab,[1] rütteln kann.[2] Der wesentlichste Faktor scheint mir die Bereithaltung des Gewandes für die noch Unverschleierte in Gegenwart des Bischofs; eine Bestätigung liegt in dem rechts gemalten Vorbild jeder Gottgeweihten, der Madonna. Das Ganze ist eine Szene aus dem liturgischen Leben des Urchristentums von geradezu unwiderstehlicher Schönheit und Wirkung am Grabe der Verklärten, doppelt wertvoll, weil alles dazu drängt, als Entstehungszeit das dritte Jahrhundert anzunehmen.



Abb. 192. **Elfenbeintafel im Domschatz zu Trier.**

Es lag nahe, daß die eminent dekorative Wirkung von Zeremonienbildern namentlich in der musivischen Kunst stärker zur Geltung kam. Wir erinnern an die Apsismosaiken von S. Vitale, wo Kaiser Justinian und die Kaiserin Theodora mit reichem Gefolge und kostbaren Weihegeschenken für das neue Gotteshaus erscheinen, Bilder von ebenso großem Wert für die kirchliche und weltliche Kostümkunde der damaligen Zeit, wie die hier ersichtliche Elfenbeinschnitzerei aus dem Trierer Domschatz für die sakrale Architektur des Orients. Denn auf den Orient geht dieses figurenreiche plastische Werk nicht nur in der Mache, sondern Strzygowski zufolge auch in der szenischen Darstellung zurück. Dargestellt ist die Reliquientranslation aus der Hagia Sophia nach der Irenenkirche zu Sycae (ἐν Συκαῖς), dem heutigen

---

[1] Seinen Namen hat der »Columbus« der Katakomben auch auf diesem Fresko verewigt. Man liest ihn unten links neben den Füßen der Orans: BOSIVS.

[2] Auch nicht nach den Ausführungen Wulffs, der (Altchr. u. byz. Kst. 82) im sitzenden Alten den Pädagogen und gegenüber die Kirche erkennen möchte.

Stadtviertel Galata von Konstantinopel.[1] Den Hintergrund bildet die Palastfront der kaiserlichen Residenz bei der Sophienkirche. Auch hier wäre es Justinian und sein Hof, welcher die Vertreterin der Kirche begrüßt, auf dem Wagen säßen die Patriarchen Menas von Byzanz und Apollinar von Alexandrien mit dem Reliquienschrein der vierzig Märtyrer. So viel ist sichergestellt, daß der Trierer Schatz ehedem eine ganze Reihe aus Ägypten stammender Elfenbeinschnitzereien des 4.—6. Jahrhunderts besaß, somit unsere Schnitzerei sehr wohl mit den Ereignissen des Jahres 552 zusammenliegen kann. Jedenfalls bleibt noch manches zeitgeschichtliche Material aus ähnlichen Darstellungen zu heben, und namentlich würde es sich lohnen, einmal die Miniaturen systematisch in dieser Richtung zu untersuchen. Man beachte u. a. einige der im sechsten Abschnitt vorgeführten biblischen Szenen aus der Wiener Genesis, die gewiß Licht auf zeitgenössische Übung, z. B. beim Begräbnis oder bei Mahlgelagen werfen.

§ 177. Privatleben. Nach dem Gesagten wird man sich nicht wundern, in der sepulkralen Kunst gelegentlich auch Szenen zu treffen, die auf das Berufsleben zurückgreifen und damit eine antike Gepflogenheit fortführen, welche am allerwenigsten anstößig erscheinen mochte. Sehen wir von Szenen mehr dekorativer Art ab, wie den Erntebildern, der Weinlese, die einige als symbolische Anspielungen auf die Zeiten froher Erfüllung (Messias) oder als Anklänge an den Paradiesesgedanken ausgeben möchten, so bleiben in der sepulkralen Kunst noch zahlreiche Darstellungen übrig, die zweifellos das Privatleben schildern. So begegnet man Gemälden nicht nur von Katakombengräbern, für deren Anbringung ja die größte Berechtigung vorlag, sondern auch vom Schiffer, Böttcher, Viktualienhändler, der Gemüsehändlerin, Winzern sowie Wagenlenkern und Kriegern.[2] Das hier wiedergegebene Fresko zeigt eine kulturhistorisch besonders interessante Darstellung, nämlich Bäcker mit den Annonabeamten.[3] Das schon zu Bosios Zeiten

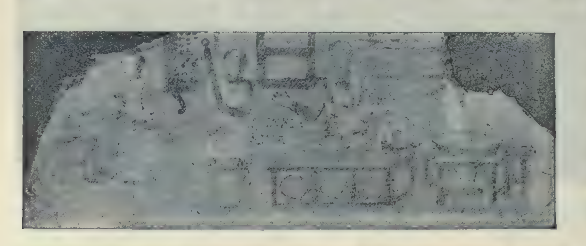


Abb. 193. **Grabgemälde eines Beamten der städtischen Getreidelargitionen.** (S. Domitilla.)

[1] Strzygowski, Orient oder Rom 85 f. sowie Der Dom zu Aachen und seine Entstellung; ein Protest, Leipzig 1904, 47—52.

[2] Wilpert, Malereien § 125 ff.

[3] Wilpert, Ein unbekanntes Gemälde aus der Katakombe der hl. Domitilla und die cömeterialen Fresken mit Darstellungen aus dem realen Leben. RQS 1887, 20—40.

stark verblichene Fresko bedeckt die Frontwand eines Arcosols im ersten Stockwerk der Domitillakatakombe und wird gegen Ende des dritten Jahrhunderts angefertigt worden sein. Hinter einer einfach ornamentierten Theke sitzt in kurzer, ungegürteter Tunika ein junger Mann, die Rechte, unter welcher in Miniumschrift die Worte SECVNDE SVME standen, erhoben, in der Linken eine nach abwärts gerichtete offene Rolle. Rechts von ihm steht hinter einem sechsbeinigen Tisch ein Jüngling, dessen Linke den Rand der runden Schüssel berührt, welche vor ihm steht, während die Rechte, wie Wilpert meint, nach der Rolle ausgestreckt war. Sein Pendant bildet ein anderer Jüngling, zu dessen Füßen ein korbähnliches Gefäß ruht, so wie man es an der Gruppe des Getreideankaufes auf den Reliefs des berühmten »Monimentum Marcei Vergilei Eurysacis pistoris redemptoris« vor Porta maggiore sieht. Er trägt einen in einen Knopf auslaufenden Stab. Von den übrigen Figuren ließ sich nur noch die eines weiteren Jünglings mit einer Schwebewage feststellen. Die Beziehungen der Domitillakatakombe zu der ersten kirchlichen Region der Stadt Rom, wo die annonarische Verwaltung ihren Sitz hatte, geben den Schlüssel zur Erklärung unseres Freskos. Der junge Mann, der die Wage trägt, ist vermutlich ein mensor machinarii, derjenige mit dem Stab der mensor frumentarii, wie ihn ähnlich die interessante Grabschrift des Maximin,[1] des »Freundes aller«, aufweist (Abb. 194), und die sitzende Hauptfigur wohl ein höherer Beamter.[2]



Abb. 194. **Grabstein eines mensor frumentarii.**

Als Unikum in seiner Art ist ein Gemäldecyklus in einem 1910 entdeckten Hypogäum zu bezeichnen, der gleichsam das curriculum vitae eines reichen jungen Mannes darstellt. Die Grabkammer liegt im Bereiche der via Latina in der Nähe der via dello Scorpione vor der Porta San Giovanni;[3] sie ist quadratisch

[1] Das Original, früher im Kircherianischen Museum, befindet sich jetzt in der Inschriftengalerie des Lateran. Die Verwendung des Stabes (regula) zum Abstreichen des im modius aufgehäuften Getreides ist klar angedeutet. Der Text besagt: Maximinus qui vixit annos XXIII amicus omnium. An eine symbolische Darstellung, wie Lupi, Martigny u. a. sie im Anschluß an Luk. 6, 28 und 12, 24 annahmen, ist natürlich nicht zu denken.

[2] De Rossi handelt RQS 1887, 41 ff. vom metrischen Epitaph eines praefectus annonae, der später noch höhere Stellungen bekleidete und auf dem Terrain der Sebastiansbasilika gegen Ende des 5. oder im 6. Jahrh. beigesetzt wurde.

[3] Vgl. die Berichte von R. Kanzler u. O. Marucchi im NB. 1911 u. 1912.

und von so exakter Abmessung wie keine zweite des altchristlichen Rom. Außer sechs Loculusgräbern enthält sie an der Rückwand als Mittelpunkt der künstlerischen Ausschmückung ein

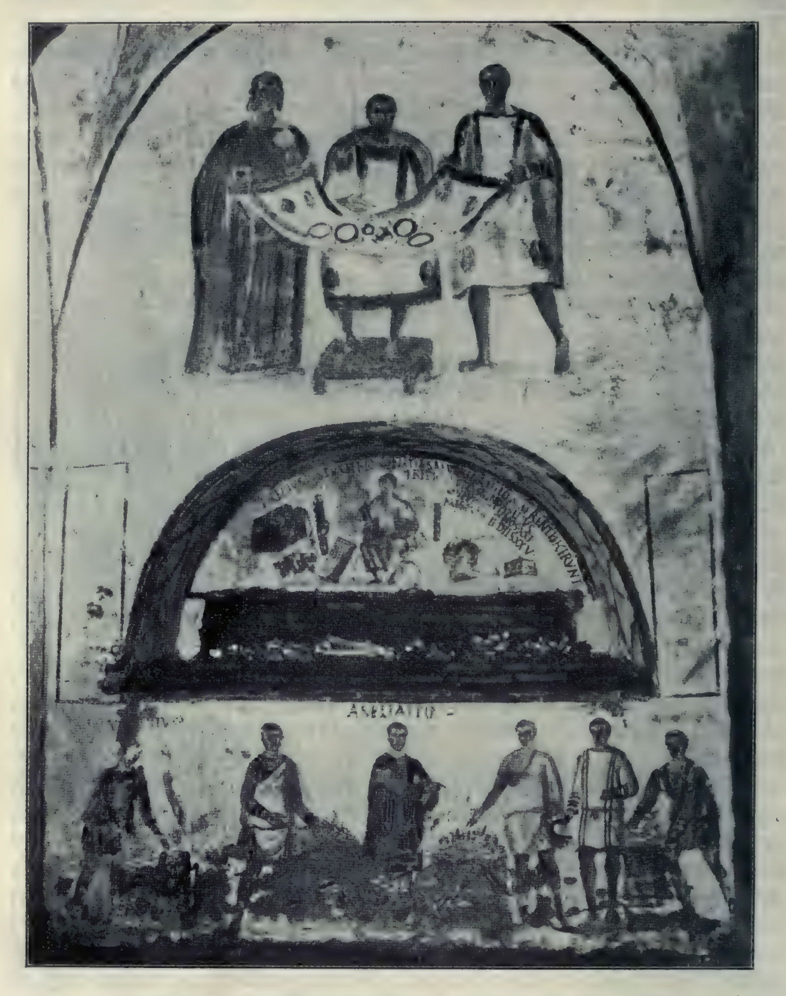


Abb. 195. **Arcosolgrab des jugendlichen Architekten Trebius Justus.**
(Oben: Zeremonialbild; in der Mitte: Trebius Justus umgeben von seinen Berufsinsignien; unten: Trebius Justus seinen Arbeitern Befehle erteilend.)

Arcosol, die Gruft des Trebius Justus. Unsere hier gebotenen Abbildungen zeigen einmal die Arcosolrückwand, dann ein Gemälde der linken Seitenwand und ferner das Porträt des Bei-

gesetzten. Gruft und Gemälde scheinen dem Ende des dritten oder dem beginnenden vierten Jahrhundert anzugehören. In der Lunette über der Gruft erblickt man den sitzenden Verstorbenen mit einer Doppeltafel auf dem Schoß und umgeben von den Abzeichen seines Berufes, der theca calamaria, dem rotulus, einer cista für Papierrollen u. dgl., sowie mehrerer Schreibtafeln, so daß



Abb. 196. **Aufführung eines Bauwerkes; Gemälde im Hypogäum des Trebius Justus.**

man in dem Beigesetzten von vornherein einen Künstler erkennen möchte. Daß er ein solcher, nämlich ein Architekt,[1] gewesen, das machen andere Bilder wahrscheinlich. Die in die Arcosollunette gemalte Grabschrift lautet:

TREBIVS · IVSTVS · ET · HORONATIA · SAEVERINA · FILIO MAERENTI · FECERVNT
TREBIO · IVSTO · SIGNO · ASELLVS
QVI · VIXIT · ANNOS · XXI
MESES · VI · ET · DIIS · XXV

Das Gemälde der Arcosolfrontwand führt in der Mitte Trebius Justus in aufrechter Figur vor. Er ist umgeben von Arbeitern

---

[1] Man vergleiche den Mosaikboden aus S. Marie de Zit in Tunis, jetzt im Alaouimuseum. Auch hier ist ein Architekt, und zwar der Kirchenarchitekt dargestellt, wie er seine Befehle erteilt, ein Bildhauer bearbeitet eine Säule, ein Arbeiter trägt Wasser herbei, während sein Genosse den Lehm mischt; auf einem Pferdekarren wird eine fertige Säule transportiert. Cf. Nouvelles archives des missions scientifiques 1907, 384 f. u. Taf. XII.

mit Körben und Geräten und im Begriffe, ihnen Anweisungen zu erteilen. Über seinem Kopfe liest man die Akklamation: Aselle pie zeses, und auch die Arbeiter scheinen durch Namensbeischrift kenntlich gewesen zu sein.

Über dem Arcosol ist der Verstorbene zum drittenmal dargestellt, und zwar im Feiertagsgewande auf einem Stuhle sitzend zwischen einer weiblichen und männlichen Standfigur, die eine oblonge, an den Ecken mit orbiculi gezierte Decke vor ihm ausgebreitet halten, auf welcher Kostbarkeiten, wie Armbänder, ein Ring, ein Becher u. a. liegen. Es wird sich hier wohl um ein Zeremonienbild handeln, das auf irgendein bedeutendes Ereignis im Leben des Verstorbenen anspielt. Die linke Seitenwand des Cubiculums schmückt die Bauszene (Abb. 196), auf der rechten sieht man eine einen Meßstab führende Person (Trebius Justus?) neben einer als GENEROSVS MAGISTER bezeichneten zweiten Person, die ein kleineres Stäbchen hochhält, so daß der Gedanke an eine Vermessung naheliegt. Die Bilder der Eingangswand stellen Arbeiter dar, die teils in Körben teils auf Pferden Baumaterial (Steine?) herbeischleppen. Besonders reizvoll ist dann das dominierende Bild des Gotthirten auf der Deckenwölbung. Der heilige Hirte erscheint mit Syrinx und Pedum zwischen zwei Lämmern in landschaftlicher Staffage eingeschlossen in ein Kreisband, während aus den Zwickeln der Decke Zweigwedel herauswachsen und Vögel die leere Zwischenfläche beleben.



Abb. 197. **Porträt des Trebius Justus.** (Vergrößertes Bruststück der Mittelfigur aus der unteren Bildzone von Abb. 195.)

Mancherlei im Bildwerk sowohl wie in den Inschriften des kleinen Hypogäums weist auf starke orientalische Einflüsse hin; die ganze Freskenkomposition erinnert lebhaft an die ägyptische Sitte, den Toten im Grabe von Lebensbildern umgeben zu lassen, doch wird man zu weit gehen, in diesem aparten Grabschmuck mit Marucchi direkt gnostische oder sonst sektiererische Einflüsse zu erblicken.

Auch Grabschriften wurden mit Szenen aus Leben und Beruf geziert, ebensogut wie man ihnen als Berufskennzeichen des Verstorbenen gelegentlich Handwerkszeuge u. dgl. aufmalte oder einritzte. So sieht man auf einer im fünften Buche vorgeführten

Platte Motive aus dem Atelier eines Bildhauers, ein anderes Epitaph aus dem vierten Jahrhundert, ehedem im Besitze Armellinis, zeigt das Bild einer venatio, und zwar die Szene des aucupium, wie ein junger Mensch in kurzer Tunika mittels zweier Seile das Vogelnetz zusammenzieht. Lucianus, so heißt der Vogelsteller, scheint seinem Berufe Ehre gemacht zu haben, wenigstens deutet die Inschrift LVCIANVS ISTVDIOSVS auf Derartiges hin.[1] Der Verschlußstein eines Erdgrabes (forma) zeigt den Pferdetreiber Constantius mit seinen beiden Lasttieren »Barbar« und »Germane« (Abb. 198). Der Fundort, die Umgebung von Tor Marancia über der Domitillakatakombe, legt den Gedanken an Grubenpferde nahe, welche Material aus den Arenarien zu schleppen hatten.[2] Aber auch die Kleinkunst hat viel derartige Bilder überliefert. So erblicke ich die Auslage eines Fischhändlers auf einem Lämpchen aus Karthago, dem man wegen der Siebenzahl der Fische eine besondere symbolische Bedeutung hat zulegen wollen.[3] Zahlreiches Material bieten dann auch hier wieder die Goldgläser. Ein besonders wichtiges Exemplar derselben, welches wir an anderer Stelle wiedergeben, stellt die Werkstätte eines Schiffsbaumeisters dar.

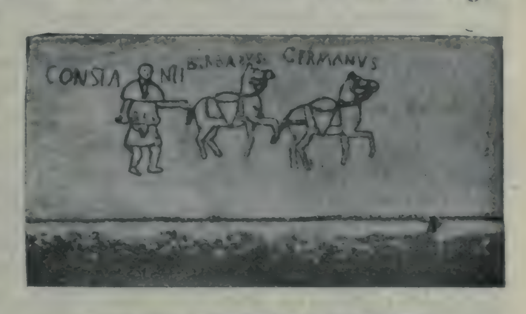


Abb. 198. **Grabplatte von Tor Marancia.**

---

[1] RQS 1888, 31 ff.

[2] NB 1901, 247 f. Ein ähnliches Gemälde fand sich im Cömeterium des hl. Alexander am siebten Meilenstein der Nomentanischen Straße.

[3] Revue arch. 1901 I 24 ff.

Fünfter Abschnitt.

Der basilikale Cyklus und das Mosaik.

Neben Garrucci, Storia IV, De Rossi, Musaici und dem älteren Werke von Ciampini, Vetera monimenta, Roma 1690. 1699 (2. Aufl. 1747) kommen in Betracht: Bayet, Recherches pour servir à l'histoire de la peinture et de la sculpture chrét. en Orient, Paris 1879. — E. Muentz, La mosaïque chrétienne pendant les premiers siècles (Mémoires de la soc. nation. des Antiquaires de Fr. LII), Paris 1891/2. — Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 303—447. — Wulff 313 ff. Wilpert MMR.

Die Schaffung eines das erste christliche Jahrtausend umfassenden »Corpus des mosaïques païennes et chrétiennes« war ein Lieblingsgedanke des bedeutenden französischen Kunstforschers und Archäologen Eugène Muentz, den er auch seinerzeit im Namen der Académie des inscriptions et belles-lettres dem ersten internationalen Kongreß gelehrter Akademien zu Paris warm empfahl. Mit dem Tode seines Urhebers wurde die Ausführung leider in Frage gestellt. Zwar steht zu hoffen, daß Millets »Monuments de l'art byzantin« (§ 33) wenigstens teilweise in die Lücke eintreten, und anderseits haben wir in De Rossis »Musaici« zusammen mit Wilperts monumentalem Werke seine Erfüllung, was Rom anbelangt. Um so schmerzlicher vermißt man aber zum mindesten eine gleichwertige Publikation der Musive des übrigen Italien, und vor allem des näheren Orients.



Abb. 199. **Mosaikporträt der Maria Simplicia Rustica aus den Katakomben der hl. Cyriaka.**[1]

§ 178. Technik des Mosaiks. Unter Mosaik versteht man die malerische Zusammensetzung von Steinchen (σύνϑεσις λίϑων) oder sie vertretende Körperchen, als Glas, Holz, gebrannter Ton, seltener Perlmutter und Metall. Im dritten Jahrhundert unter dem Namen opus musivum geläufig, kamen in byzantinischer Zeit die Ausdrücke μοῦσα, μουσάκιον, μουσίωμα

[1] Ursprünglich in der Bibliothek Chigi. Vom Papst Benedikt XV. dem Lateranmuseum überwiesen.

auf; die bisher nicht gefundene Ableitung des Wortes geht wohl ebenso wie die Kunst selbst auf den Orient zurück. Der Mosaizist (musivarius) arbeitete mit kleinen Würfeln (tessera) aus buntem Glasfluß oder Marmor, welche er in die hinreichend dicke wohlpräparierte Fläche aus frischem Stuck eindrückte. Man bediente sich für Köpfe und Gesichter häufig feinerer Würfel als für die übrigen Partien. Im allgemeinen waren die in der christlichen Kunst üblichen Würfelchen etwas stärker als die der heidnischen Zeit, was bei entsprechend größerer Höhen- und Fernwirkung wenig ausmachte. Nach Messungen Texiers beträgt die Fläche einer tesserula in S. Georgios zu Thessalonich 0,005 m^2, in Ravenna nur 0,003 m^2. Es ergeben sich danach für Thessalonich auf den Quadratmeter 40000, für das ganze Kuppelbild über 34 Millionen Steinchen! Die Stuckfläche wurde im voraus mit den Konturen der Figuren bemalt. Man hat in den Katakomben Roms, z. B. in Prätextat und in Santi Pietro e Marcellino, noch an musivisch ausgestatteten Gräbern, von welchen die Steinchen längst abgefallen waren, Farbreste in den einzelnen Vertiefungen gefunden, und es ist dem jetzigen Vorstand des vatikanischen Museo cristiano, Baron Kanzler, sogar gelungen, auf Grund solcher Spuren ein nicht mehr vorhandenes Mosaikbild mit Sicherheit zu rekonstruieren.[1] In wenigen Fällen findet sich eine Verbindung von musivischer und Freskomalerei, so in einer Grabnische zu Syrakus.[2] Vom Farbenreichtum der Musive gibt die Tatsache einen Begriff, daß Wilpert an einem einzigen Bilde in der liberianischen Basilika nicht weniger wie 48 Abstufungen (neben dem Gold) festgestellt hat.[3]

§ 179. Mosaikfußböden. Die kirchliche Baukunst ist auch darin der Antike gefolgt, daß sie sich nicht damit begnügte, nur den Fußboden mit Mosaikkompositionen zu belegen, sondern ebenso Wände und Decken, namentlich Wölbungen der Apsiden in die Dekoration einschloß. Wir haben § 78 bereits kurz des Pavimentes der Basiliken gedacht. Seine Muster entnahm der Künstler zunächst paganen Vorlagen. Als Bildeinlagen mochte er unverfängliche Gegenstände, z. B. Tierdarstellungen aller Art aus dem Zodiacus, Pflanzenornamente, benutzen. Wir haben ein hervorragendes Werk der Mischung unverfälscht antiker Motive mit Christlichem bereits in dem berühmten Orpheusmosaik zu Jerusalem kennen gelernt, von dem Abb. 200 eine Vorstellung gewährt. Der im Frühjahr 1901 in der Judenkolonie beim Damaskustor freigelegte Boden zeigt in dem 2×1,24 m großen, von Lotosblüten umrahmten Mittelfelde auf weißem Grunde Orpheus in blauem Chiton und roter Clamys, darunter in Fell gehüllt einen

[1] R. Kanzler, Osservazioni sulla tecnica dei musaici nei cimiteri cristiani. NB 1898, 208—211. — Über Erdgräber mit Mosaiken vgl. § 66 und HAE 81 f.
[2] Führer, Sicilia Sott. 86; hierzu auch 97 Note 1.
[3] MMR 10.

Centauren und rechts Pan mit der Syrinx. Unter den Tieren, welche den phrygischen Sänger umgeben, gewahrt man einen Adler (mit bulla!), darüber ein grünes Tier mit roten Augen, ferner Schlange, Krokodil, Ratte usw. Um den engeren Bildrahmen legt sich ein zweiter, breiterer, in dessen Akanthusspiralen Masken und wiederum Tiere zu sehen sind. Mitten in der durchaus heidnisch anmutenden Arbeit erscheint als christliche Einlage das Bild mit den durch den Nimbus ausgezeichneten Frauen ΘΕѠΔΟϹΙΑ und ΓΕѠΡΓΙΑ.[1] Eine Mischung indifferent paganer Vorlagen mit vielleicht christlicher Symbolik sieht man auf einem andern Paviment Jerusalems, das nach Dashian möglicherweise noch dem fünften oder sechsten Jahrhundert angehört. Es wurde 1894 in einer Grabkammer nahe der École biblique gefunden und zeigt zwischen dem aus einer Vase in 43 Windungen herauswachsenden Weinstockmotiv Hühner, Flamingo, Tauben, Strauß, Reiher, Adler usf.[2] Die Datierung dieser und ähnlicher Werke bereitete einige Schwierigkeiten, doch geben die zahlreichen datierten Inschriften Madabas vielleicht gute Auskunft, sobald einmal ihre Datierungsära mit Sicherheit festgestellt sein wird. Hier sind alle Sorten von Pavimenten vertreten, von quadratischer und Flechtenornamentik bis zu der von den Griechen entdeckten und leider lange Jahre hindurch barbarisch behandelten Fußbodenkarte

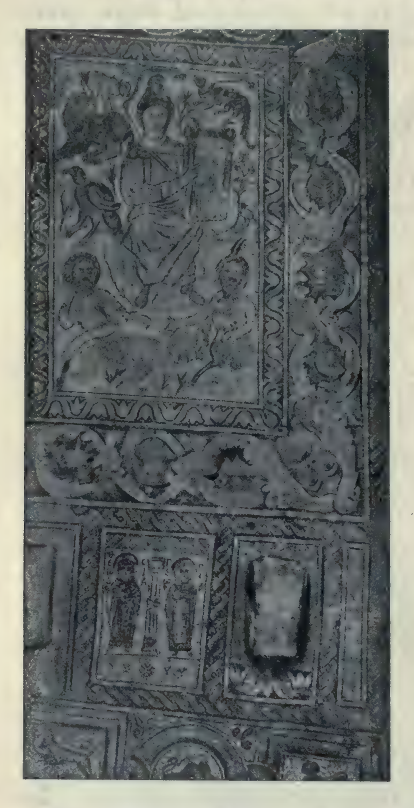


Abb. 200. **Teil des Orpheusmosaikbodens aus Jerusalem.**

[1] Vgl. Strzygowski in Zeitschr. des DPV 1901, 139—165.

[2] »Zu Erinnerung und Heil aller Armenier, deren Namen der Herr weiß«, sagt die angefügte armenische Inschrift. Über ähnliche Mosaiken zu Tyrus und anderwärts vgl. Revue biblique 1893, 241 und unseren § 78. — Ein sehr bemerkenswertes Paviment wurde 1896 im westlichen Teil der alten Stadt Melos in einem römischen Bau bloßgelegt. Man sieht Fischer in einer Barke von Fischen und Krebsen umgeben und dabei die Inschrift ΜΟΝΟΝ ΜΗΥΔ.

Palästinas, von der wir S. 57 eine Probe gaben. Die um 520 entstandene Karte von Madaba zeichnet sich durch kräftige Realistik aus. Sie berücksichtigt neben der biblischen Geographie auch Legende und kirchliches Leben und läßt im Verein mit den Mosaikresten von Edessa ahnen, welche Schätze dieser Art auf syrisch-palästinensisch-mesopotamischem Boden einst entstanden.[1] Unter den zahlreichen Mosaikböden des christlichen Nordafrika sei neben dem Seite 409 Note 1 genannten ein karthagischer hervorgehoben, weil er sieben bekannte Märtyrer darstellt, von denen in der betreffenden Kapelle jedenfalls irgendwelche Erinnerungen, brandea oder dgl. aufbewahrt wurden. Man sieht im Vordergrunde zwischen zwei Pfauen die Inschrift

BAEATISSi
MI MARTYRES



darüber die Märtyrerbilder in Medaillonform (fünf gut erhalten) mit den Namen

sanct	sanct	SANCS	SANCS	SANCT	SANCS	SANCS
perpe	felici	SPERA	ISTEFA	SIRI	SATV	SATVR
tua	TAS	TVS	NVS	CA	RVS	NINVS[2]

Ein schöner Mosaikfußboden des vierten Jahrhunderts kam vor wenigen Jahren bei Dränierungsarbeiten in der aus dem elften Jahrhundert stammenden jetzigen Basilika von Aquileja ans Licht. Raumbehandlung, Zeichnung, Farbengebung verraten noch den Einfluß der Antike. Eine Serie von Donatorenbrustbildern wechselt ab mit Tier- und Jagdszenen, der Jonasdarstellung. In der Mitte eines Gruppenfeldes erscheint der heilige Hirte, so wie ihn Abb. 201 zeigt. Die Dedikationsinschrift des Mosaikbodens lautet:

☧ | Theodore · feli[x] | [a]diuvante · Deo | omnipotente · et | per · munus · caelitus · tibi | [tra]ditum · omnia [b]aeate · fecisti · et | gloriose · dedicas | ti.[3]

welche μόνον μὴ ὕδωρ aufgelöst wurde. Ein oblonges Feld daneben bietet Weinranken mit Tauben, Gazellen usf. Siehe R. C. Bosanquet, Excavations of the British school at Melos (Abdruck aus dem Journal of Hellen. studies vol. XVIII. 1898) Vgl. hierzu das Mosaik in Sertei (Mauret.) Mélanges G. B. de Rossi 354.

[1] Katalog der syro-paläst. Mosaiken bei A. Jacoby, Das geographische Mosaik von Madaba, Leipzig 1905.

[2] Bulletin archéol. du Comité des travaux historiques 1903. 417.

[3] Vgl. HAE 400 f. und H. Swoboda, Neue Funde aus dem altchr. Österreich, Wien 1909. — Nur der Kuriosität halber erwähnt sei das 1844 zu Köln aufgedeckte sog. »Philosophenmosaik« im Wallraf-Richartz-Museum. Man hat in ihm den Bodenbelag eines der Räume des Kölner conventiculum ritus christiani erkennen wollen. Vgl. Zeitschr. f. christl. Kunst 1910.

Im allgemeinen ist der Teppichcharakter dieser Pavimentmosaiken hervorzuheben. Stilgerechte Vorlagen für ihn waren das Mosaik im Zeuspronaos zu Olympia und das oben vorgeführte Orpheusmuster. Auch für die musivische Ausstattung der unteren Seitenwände, welche meist einer architektonischen Gliederung entbehrten, war das Teppichmuster Vorbild — was zur Evidenz aus einer Homilie des Bischofs Asterios von Amaseia in Pontus († ca. 410) hervorgeht, wo von den Wandteppichen mit biblischen Szenen die Rede ist, wie sie zu seiner Zeit in den Kirchen hingen — und zwar auf lange Zeit hinaus, was die Funde von S. Saba und S. Maria antiqua in Rom erhärten, wo die Illusion aufgehängter Teppiche mit Quasten deutlich vorgeschwebt hatte. Man kann die dauerhafte Technik des Mosaik für diese Kirchenteile noch heute nur anempfehlen. Haben die Alten damit auch ein nicht unbedeutendes Maß von Feinheit der Zeichnung, Modellierung und Farbennüancierung, wie Holtzinger sagt, preisgegeben, so ward dafür »ein unverlierbarer Charakter der Monumentalität und feierlichen Pracht eingetauscht, den wir schwerlich um anderer, der eigentlichen Wandmalerei eigentümlicher Eigenschaften willen vermissen möchten«.[1] Zu den Mosaikinschriften HAE 400 ff.



Abb. 201. Vom Mosaikboden der Basilika von Aquileja.

§ 180. Der Bildkanon der altchristlichen Basilika. Während am Fußboden und den unteren Wandteilen das dekorative Moment vorwog, ja häufig Marmorinkrustation die einzige Ausschmückung war, boten die Oberwände des Mittelschiffes, Triumphbogen und Apsiswölbung Spielraum für figurelle Kompositionen.[2] Bindende Regeln für diese Art von Malereien hat es offenbar zunächst nicht gegeben. Auch fehlt, namentlich im Westen,

---

[1] Holtzinger, Die altchr. Architektur 184.

[2] Meist waren auch die Inschriften im Kircheninnern, z. B. auf der Eingangsschmalseite (S. Sabina), am Triumphbogen (S. Maria Maggiore, S. Paul) und an der Apsis (Parenzo) musivisch hergestellt.

jede Spur von einem Künstlernamen, dem die gewaltigen Werke zugeschrieben worden wären. Doch haben sich literarische Nachrichten erhalten, aus denen evident hervorgeht, wie frühzeitig bereits die sieghafte Kirche sich aus dem urchristlichen Symbolismus zu breiten Cyklen historischer Natur durchgerungen hatte, ohne ersteren ganz zu verdrängen, und unverkennbar ist schon jetzt, wo man diesen Dingen nachzugehen erst begonnen hat, das rangliche prae und zeitliche prius der orientalischen Kirchenkunst gegenüber der abendländischen. Die historischen Cyklen nahmen ihren Ausgang von Palästina, dessen Einfluß auf das Abendland am deutlichsten die Mosaiken von Ravenna illustrieren. So belehren die Bilder im Langhause von S. Apollinare nuovo über den Gesamtumfang dieses östlichen Cyklus. Während das Dittochäum des Prudentius — von welchem noch die Rede sein wird — literarisch verbürgt, »daß um die Wende vom vierten zum fünften Jahrhundert im abendländischen Kircheninnern Bildcyklen enstanden, zu deren einzelnen Kompositionen Palästina die Vorbilder lieferte«, haben wir ein evidentes Beispiel dieses Einflusses, nur um ein Jahrhundert jünger in den unter Theoderich geschaffenen Mosaiken, die das Herrnleben illustrieren.[1]

Eine gute Vorstellung von vielleicht dem großartigsten hellenistich-orientalischen Bildcyklus, der in eminentem Zusammenwirken mit der Architektur nur in S. Marco ein späteres, schwächeres Nachbild besitzt, und einen weiteren, freilich geringen Ersatz für den fast restlosen Verlust der ältesten hellenistisch-orientalischen Kirchenmalerei haben wir in den Schilderungen der Mosaiken der justinianischen Apostelbasilika. Wir verdanken die Kunde davon dem als Bischof von Ephesos verstorbenen Nikolaos Mesarites, der sie um 1200 als Skenophylax der kaiserlichen Palastkirche beschrieb und dessen Bericht A. Heisenberg in zwei Handschriften der Ambrosiana wiederfand.[2]

Eine andere orientalische Quelle über die Ausstattung eines, freilich bescheideneren Kultbaues hat man mit Unrecht auf das Zeugnis des Patriarchen Nikephoros hin als ikonoklastische Fälschung betrachtet. Es ist der Brief, den der hl. Nilus vom Sinai in den ersten Jahren des fünften Jahrhunderts an den Eparchen Olympiodor schrieb, als dieser einen »großen Tempel der heiligen Märtyrer« zu errichten im Begriffe stand. Ob Märtyrerszenen, Tier- und Pflanzenbilder im Heiligtum anzubringen seien, fragt Olympiodor an, und der Mönch schlägt ihm vor, in der Apsis das Kreuz, im Schiffe aber Schilderungen aus den Testamenten

[1] A. Baumstark, Frühchristlich-palästinensische Bildkompositionen in abendländischer Spiegelung BZ 1911, 177—196.

[2] Vgl. A. Heisenberg, Grabeskirche und Apostelkirche; zwei Basiliken Konstantins, Bd. II, Leipzig 1908.

malen zu lassen, »damit die der Schrift Unkundigen, welche die heiligen Schriften nicht lesen können, durch den Anblick der Malerei Kunde gewinnen von den Tugendvätern, die recht dem wahren Gott gedient usf.«.[1]

Es schließen sich von abendländischen Quellen an die epistulae XI und XII des Paulinus von Nola, in welchen er Sulpicius Severus, einem Schüler des hl. Martin von Tours, Auskünfte über seine eigenen Kirchenbauten zu Nola und Fundi sowie Inschriften (tituli) für Bilder in den von Severus gebauten Heiligtümern gibt. Als Ergänzung dazu kann die periegetische Erläuterung der Bilder in der neuen Felixbasilika zu Nola gelten, welche Paulinus (Poem. XXVII vers. 511 ff.) dem Bischof Nicetas von Dazien gewährt. Aus diesen und ähnlichen Schriftstücken geht hervor, daß die Väter der jungen historischen Malerei großen didaktischen Wert beimaßen.

Unter den altchristlichen tituli, d. h. den erhaltenen Unterschriften zu kirchlichen Bildern, nehmen die dem hl. Ambrosius († 397) zugeschriebenen Distichen sowie die wenig älteren Titel, welche Prudentius in seinem Dittochäum überlieferte, infolge ihres hohen Alters eine wichtige Rolle ein.[2] An der Echtheit der ambrosianischen tituli ist nicht mehr zu zweifeln. Wenigstens spricht die Neuheit einzelner Szenen, z. B. die Abendmahlszene mit dem Jünger an der Brust des Herrn, so wie wir ihn auch im Codex von Rossano haben, nicht dagegen, und anderseits tragen die Distichen selbst große Wahrscheinlichkeit für ambrosianischen Ursprung an sich. Was zerrissen und willkürlich an ihnen scheint, erklärt sich zur Genüge aus der Lückenhaftigkeit der Serie, welche der Erklärung Schwierigkeiten bereitet. Denn es sind nur 21 Bilder, 17 aus dem Alten, 4 aus dem Neuen Testamente erhalten, und zwar 1. die maiestas, 2. Abendmahl, 3. Verkündigung, 4. Isaak und Rebekka, 5. Jakob und Esau, 6. Daniel in der Löwengrube, 7.—10. aus der Geschichte des ägyptischen Joseph, 11. Abraham schaut in den Sternen seine Nachkommenschaft, 12. Abrahams Opfer, 13. Abraham und die drei Engel, 14. Jakobs Herde (1. Mos. 30), 15. Zachäus auf dem Baume, 16. Isaias, 17. Jeremias, 18. Eliä Himmelfahrt, 19. Noe in der Arche, 20. Absalon am Baume, 21. Jonas verschlungen und ausgespien. Eine willkommene Ergänzung dieser Reihe ist uns in den 49 Tetrastichen des Dittochäums hinterlegt.[3] Nichts spricht dagegen, daß diese

[1] Migne, Patr. graec. 79, 577. Vgl. Strzygowski, Amida 273.

[2] Vgl. S. Merkle, Die ambrosianischen Tituli, eine literarhist. arch. Studie, Rom 1890. — Im allgemeinen noch zu erwähnen Steinmann, Die Tituli und die kirchliche Wandmalerei (Leipzig 1892) und insbesondere die Zusammenstellung in IVR II 1.

[3] S. Merkle, Prudentius Dittochäum (i. d. Festschrift zum 1100j. Jubil. des deutschen Campo Santo), Freiburg 1897, 32 ff. J. P. Kirsch, Le Ditt. de Prudentius et les monuments, Atti del II° Congr. 127 ff.

von Prudentius gebotene Zusammenstellung von 24 Bildern aus dem Alten und 25 aus dem Neuen Testamente auch wirklich um die Wende des fünften Jahrhunderts zur Ausführung gelangt war. Auffallend ist bei diesen Versen die Art der Schilderung palästinensischer heiliger Orte, die in einzelnen Fällen fast wörtlich in abendländischen Pilgerberichten wiederkehrt. Es ist ein ganzes Viertel aller Bilder, das deutlich palästinensisches Gepräge verrät. »Entweder«, sagt A. Baumstark[1], »hat Prudentius einen Doppelcyklus nur lokal abendländischer Mosaiken oder Wandgemälde vor sich gehabt, der nach palästinensischen Vorbildern entstanden war, oder er selbst hat unmittelbar unter dem Einfluß palästinensischer Kunst stehend seine Verse für einen unter dem gleichen Einfluß erst zu schaffenden abendländischen Doppelcyklus geschrieben. Im einen wie im anderen Fall sind es, was mehr oder weniger direkt oder indirekt im Dittochäum sich spiegelt, frühchristlich-palästinensische Bildkompositionen, und dementsprechend wird die Sammlung lateinischer ‚tituli' von ikonographischer Forschung zu verwerten sein.«

Die vorhandenen Überschriften der Tetrastichen sind spätere Zutat und treffen nicht immer das Sujet. Es handelt sich um folgende Reihe:

Altes Testament.

1. Die Protoplasten
2. Abel und Kain
3. Arche Noes
4. Der Hain von Mambre
5. Sarahs Grab
6. Pharaos Traum
7. Joseph von den Brüdern erkannt
8. Der brennende Dornbusch
9. Durchzug durchs Rote Meer
10. Moses empfängt das Gesetz
11. Manna- und Wachtelwunder
12. Die eherne Schlange
13. Quellwunder
14. Die Oase Elim
15. Die zwölf Steine Josues
16. Das Haus der Raab
17. Samson der Löwentöter
18. Samson und die Füchse
19. David und Goliath
20. König David
21. Erbauung des Tempels
22. Die Söhne des Propheten
23. Israels Gefangenschaft
24. König Ezechias

Neues Testament.

25. Mariä Verkündigung
26. Die Krippe zu Bethlehem
27. Die Magier
28. Die Hirten
29. Kindermord
30. Taufe Christi
*31. Die Zinne des Tempels
32. Wunder zu Kana
33. Blindenheilung
*34. Das Haupt des Johannes
35. Meerwandel
36. Dämonenaustreibung
37. Brotvermehrung
38. Lazaruserweckung
39. Der Blutacker
40. Haus des Kaiphas
*41. Geißelsäule
42. Kreuzigung
43. Grab Christi
44. Ölberg
45. Steinigung des Stephanus
*46. Wunder an der Porta speciosa
47. Vision Petri
48. Saulus — Paulus
49. Maiestas (die 24 Ältesten).

Die Menge dieser Paradigmen setzt eine Verteilung über die ganze Kirche, vor allem über ihre Seitenwände voraus, während

[1] a. a. O. 179 ff.

für die Apsis gewiß nur eines der Bilder, nämlich Nr. 49 (wie in S. Prassede), aufgespart war. Mit ihrem Gewölbe war ja gerade

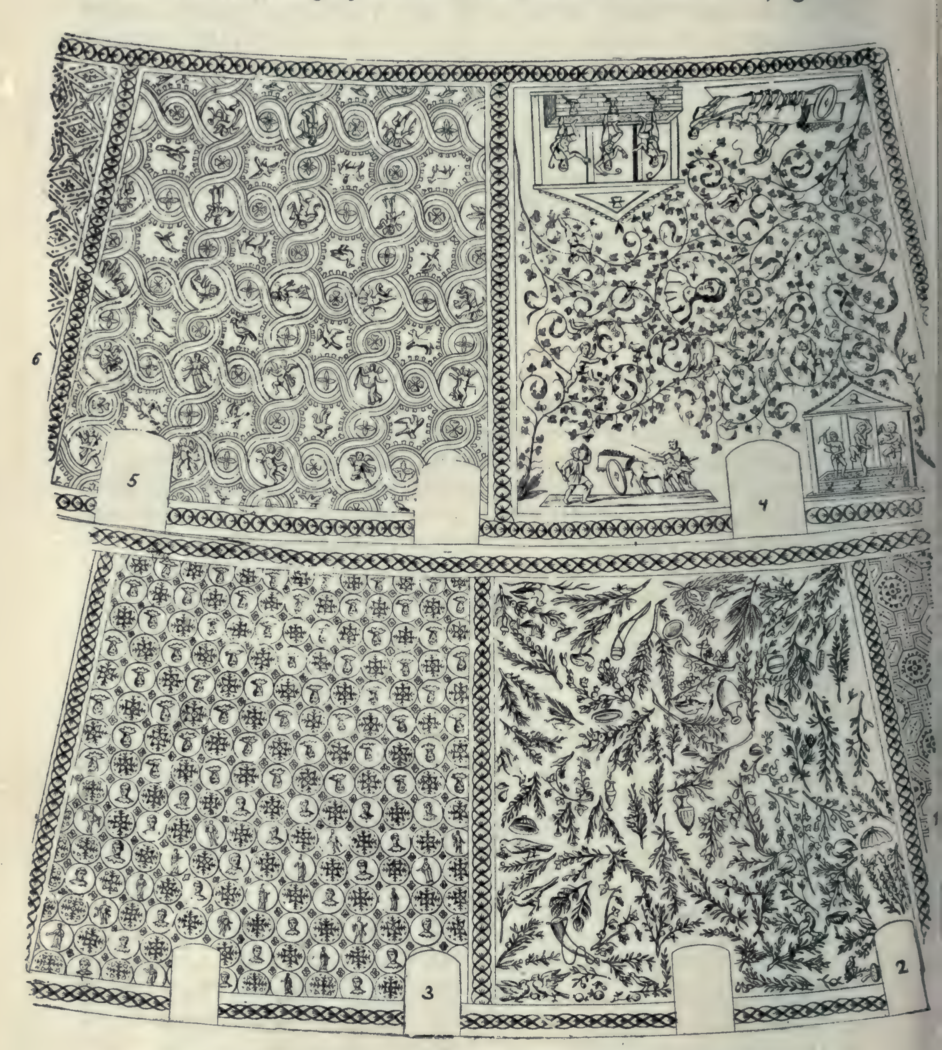


Abb. 202. **S. Costanza. Proben der Gewölbemosaiken des Umgangs**
(Feld 3 unten schließt an Feld 4 oben an).

sie die wirksamste Stätte für musivischen Schmuck, die einzige auch, an der die altchristliche Malerei einen nachhaltigen Triumph erlebt hat, indem sie Bilder von wahrhaft antiker Größe und

Wirkung hineinlegte. Wir können uns auf Grund älterer Mosaiken und vor allem auch der Beschreibung des Paulinus eine gute Vorstellung von ihrer ersten Ausschmückung machen. Die von ihm gebotene Schilderung der Apsismalereien seiner 400—403 erbauten Felixbasilika stimmt in vielen Details mit den Mosaiken von S. Apollinare in Classe bei Ravenna überein,[1] von denen



Abb. 203. Mosaik im Mausoleum von S. Costanza (Rom).

§ 182 eine Probe vorführt, und zeigt aufs klarste, daß das historische Element nicht ohne Kampf in die Kunst der Basilika einzog. Wenigstens haben allem Anschein nach gerade die Apsiden am längsten symbolische Kompositionen bewahrt, so z. B. diejenige der von Paulin errichteten Kirche zu Fundi, wo in ganz ähnlicher Weise, wie in Nola das mystische Lamm, Kreuz, Krone, Hand aus den Wolken dargestellt waren. Der erste Apsidenschmuck von Santa Maria Maggiore scheint gar aus Rankenwerk mit Fischen, Vögeln

[1] Paulinus, Epist. XXXII, 10: Pleno coruscat Trinitas mysterio, stat Christus agno, vox Patris coelo tonat, et per columbam Spiritus Sanctus fluit. Crucem corona lucido cingit globo, cui coronae sunt corona Apostoli, quorum figura est in columbarum choro. Pia Trinitatis unitas Christo coit habente et ipsa Trinitate insignia: deum revelat vox paterna et Spiritus; sanctam fatentur crux et agnus victimam, regnum et triumphum purpura et palma indicant. Petram superstat ipsa petra ecclesiae, de qua sonori quatuor fontes meant, Evangelistae viva Christi flumina. — Einen Restaurationsversuch legt Wickhoff RQS 1889, 158—176 vor.

und sonstigem Getier bestanden zu haben,[1] wie es ähnlich noch heute in der einen Apsis der Cappella delle SS. Rufina e Seconda beim Baptisterium des Lateran sowie im Mausoleum der Galla Placidia zu Ravenna zu sehen ist und auf orientalische Einflüsse hinweist. Diese Nachwirkungen antiken, aber orientalisch durchsetzten Geistes in der Edelmalerei des Mosaik konnte man nirgend besser verfolgen als an den herrlichen Schöpfungen im Mausoleum der Constantina (S. Costanza), die leider dem Vandalismus des Barocks zum Opfer fielen. Hier war die untere Zone der Kuppel durch zwölf kunstvolle aus Akanthusblumen herauswachsende Karyatiden in ebenso viele Felder mit biblischen Szenen geteilt, in deren Vordergrund sich ein zusammenhängendes Gewässer mit allerliebsten Tiermotiven und fröhlichem Genienspiel (Fischfang auf Booten und Flößen) hinzog (Abb. 203). Von allem Glanz dieser kaiserlichen Gruftkapelle sind nur noch die Dekorationen des tonnengewölbten Umgangs sowie die beiden Apsidenbilder mit der traditio legis an Moses und an Petrus erhalten geblieben. Man kann die Zerstörung der übrigen nicht genug bedauern. Es war nach Kraus das glänzendste Dokument der sog. konstantinischen Renaissance. »Während die biblischen Sujets gewissermaßen ein Resumé der bisherigen Katakombenkunst bieten, muten uns die weltliche Dekoration der zerstörten Decke und die Vendemmien des Umgangs wie ein letzter Gruß der Antike an. Die ganze Heiterkeit der Welt, die dem sterbenden Römervolk nunmehr immer rascher entschwindet, spricht aus ihnen noch einmal zu uns; aber auch ohne die große tolerante Auffassung einer christlichen Gesellschaft, die den Übergang zu dem ‚Neuen Gesetz' nicht als einen Bruch mit dem Besten und Schönsten, was das Altertum überliefert hatte, ansah. Das Christentum, welches von den Gewölben von S. Costanza zu uns redet, hat sicher den ‚Fall der Antike' nicht verschuldet; wäre sie zu halten gewesen, der Geist des Damasus und Ambrosius, des Theodosius und Augustin hätten sie gerettet.«[2]

§ 181. Die großen römischen Mosaiken. (Kirchencyklen.) Die Figurenkomposition gewann schließlich entschiedene Oberhand über die dekorativen und symbolischen Elemente der Frühzeit, aber auch sie unterlag noch einmal sehr zu ihren Gunsten dem Banne der Antike, nämlich da, wo es galt, vom goldfunkelnden Hintergrunde der Apsiden jene wuchtigen Gestalten des

[1] Vgl. Giorgi, Liturgia Romana pont. III 542 ff. (descriptio sanctuarii Lateranensis ecclesiae).

[2] Kraus, Gesch. d. chr. Kunst I 406. — Vgl. De Rossi, Musaici fasc. 17 u. 18 (Garr. tav. 204 ff.) sowie RMM 272 ff. und für die übrigen nicht mehr existierenden römischen Mosaiken E. Muentz, The lost mosaics of Rome, im American Journal of Archaeology II.; für den alexandrinischen Charakter Michel, Die Mosaiken von S. C., Leipzig 1915.

Herrn in feierlicher, übermenschlicher Größe herabsehen zu lassen, analog den mächtigen Götterbildern der antiken Tempelcella. Es kam in diesen Apsidalmosaiken der Triumph des christlichen Gedankens in überwältigender Sprache zum Ausdruck. Das älteste erhaltene Exemplar, von S. Pudenziana, läßt ahnen, was diese neue Kunst schuf. Es ist leider im Zeitenlauf stark restauriert und verkürzt worden, doch haben de Rossis in den Musaici niedergelegte Untersuchungen das ursprüngliche Aussehen ziemlich sicher festgestellt. Danach bildete den oberen Abschluß des unter Papst Siricius[1] angelegten ehrwürdigen Kunstwerkes die Hand Gottes, darunter eine crux gemmata, umgeben von den Evangelistensymbolen, dann perspektivisch überaus plastisch abgehoben vom architektonischen Hintergrund (Jerusalem[2] = Ierusalem coelestis) die maiestas Domini. Der Herr sitzt erhöht auf einem kostbaren Throne, in der Linken ein Buch mit der bedeutsamen Aufschrift DOMINUS CONSERVATOR ECCLESIAE PVDENTIANAE, die Rechte lehrend oder segnend erhoben. Seine majestätische Gestalt umgeben die (ehedem) zwölf Apostel, hinter denen zwei Frauen dem Herrn ihre Kränze darbringen, und zwar Pudentia und Praxedis. In der unteren Zone stand schließlich das Lamm auf dem mystischen Berge, umgeben wahrscheinlich von weiteren Lämmern, welche von rechts und links aus den heiligen Städten Bethlehem und Jerusalem herauskamen. Das freie malerische Element, welches sich in der allem Schematischen abholden Pose der einzelnen Figuren dieser Komposition kundtut, war wohl mit ein Grund dafür, sie bis in die neuere Zeit als Schöpfung des Mittelalters zu betrachten. Aber gerade diese malerische Auffassung läßt sich im Apsidenschmuck das ganze fünfte Jahrhundert hindurch verfolgen. Leider ist uns — abgesehen von Ravenna — aus dieser Zeit nur einiges über die Ausschmückung von S. Prisco bei Capua vetere, von S. Agata in Suburra in Rom, von S. Andrea Catabarbera sowie S. Aquilino in Mailand bekannt. In all diesen Heiligtümern war Christus in seiner maiestas unter den lebhaft bewegten Aposteln dargestellt.

Das folgende Jahrhundert bringt insofern eine Änderung in der Ausschmückung der Apsis, als Christus und seine Umgebung

---

[1] Die nun zerstörten Inschriften lauteten: SALVO SIRICIO EPISCOPO ECCLESIAE SANCTE ET ILICIO LEOPARDO ET MAXIMO pRESBB und SALvo INNOCENTio episcopo.

[2] Eine Identifizierung der einzelnen Gebaude, wie Ainalow in einer russischen Publikation und Grisar, Analecta 568 f. sie versuchen, wird nach all den Restaurationen, welche das Gemälde hat durchmachen müssen, wohl nie gelingen. Links ist möglicherweise die Anastasis wiederzuerkennen; auch Jerusalem und Bethlehem waren vielleicht, letzteres in den Bauten rechts vom Kalvarienberge, dargestellt. De Rossi, Musaici fasc. 13—14 und Bull. 1867, 49 ff. (Garr. tav. 208). RMM 516 ff. — Über Städtebilder im fünften Jahrhundert vgl. Strzygowski, Eine alexandrinische Weltchronik 147.

von Aposteln und Heiligen stehend erscheinen, und zwar der Herr selbst hoch über ihnen auf den Wolken, das Ganze also mehr repräsentativ wirkend, wenn auch der Zusammenhang im einzelnen gewahrt bleibt. So erblickt man den Herrn in der Höhe schwebend und gleichsam unmittelbar mit der gläubigen Gemeinde korrespondierend in der unter Papst Felix IV. erbauten Kirche der Heiligen Cosmas und Damian am römischen Forum. Die Apostelfürsten nehmen nur von fern an der maiestas Domini teil, indem sie die beiden heiligen Ärzte, welche ihre Kronen verhüllt in den Händen tragen, zur Seligkeit geleiten, während neben ihnen S. Theodor und der stiftende Papst erscheinen, ohne durch entsprechende Aktion oder lebhaftere Pose mehr als Statisten zu sein. Riesige Palmen schließen das Gemälde, dessen gigantische Gestalten sich vom dunkelblauen Firmament recht wirkungsvoll abheben, seitlich ab, während am unteren Saume die Prozession aus den Städten Jerusalem und Bethlehem nach dem vom agnus Dei bekrönten mystischen Berge zieht, dem die Paradiesesströme GEON, FYSON, TIGRIS, EVFRATA entquellen. Darunter liest man noch als monumentale Inschrift die drei nebeneinandergelegten und durch je eine crux immissa getrennten Distichen:

Aula Dei claris radiat speciosa metallis
in qua plus fidei lux preciosa micat.
Martyribus medicis populo spes certa salutis
venit et ex sacro crevit honore locus.
Obtulit hoc Domino Felix antistite dignum
munus ut aetheria vivat in arce poli.

Die Höhe, welche die Kunst hier, bei allem sonstigen Niedergang erreicht, wurde aber wesentlich durch Zusammenwirken von Apsisdekoration und Tribunabogen bzw. Triumphbogen erzielt. Gerade die Mosaiken von Santi Cosma e Damiano zeigen, daß hier die passendsten Typen für das Sanktuarium gefunden waren. Man sah hier ursprünglich, ähnlich wie an der Tribuna von S. Paul, die vierundzwanzig Ältesten der Apokalypse dem Herrn ihre Kronen darbringen. In S. Paul erscheint der Herr wohl als spätere Zutat in übermäßig großem Brustbild, hier im Symbol das Lamm auf dem Throne und ihm zu Füßen, das siebenfach versiegelte Buch, zu seinen Seiten die sieben Leuchter als Vertreter der kleinasiatischen Gemeinden, dann je zwei Engel und die Evangelistensymbole und von unten in feierlichem Aufzug die Alten der Apokalypse, welche man selbst in der schlechten Wiederholung von Santa Prassede in ihren drei Reihen zu je vier auf jeder Seite und in ihrer rhythmischen Bewegung mit dem Chor der antiken Tragödie verglichen hat.[1]

---

[1] M. G. Zimmermann, Giotto und die Kunst Italiens im Mittelalter I 23, Leipzig 1899. — Die Mosaiken von S. Paul stammen zwar ursprünglich

Von diesem sozusagen typischen Schmuck weicht freilich das älteste erhaltene Beispiel wesentlich ab, nämlich das um rund hundert Jahre zurückliegende Mosaik des Triumphbogens von S. Maria maggiore, jene feierliche Manifestation von Dogmen des christlichen Orients.[1] Papst Sixtus III. (432–440) verherrlichte mit diesem Monument das vom allgemeinen Konzil von Ephesus (431) gegen die Nestorianer proklamierte Dogma von der Gottesmutterschaft (θεοτόκος) Mariä. Seine Dedikationsinschrift XYSTVS EPISCOPVS PLEBI DEI liest man unmittelbar unter dem kostbaren musivischen Throne des Herrn, hinter dem sich ein gemmenbesetztes Kreuz erhebt im Scheitel der Tribuna. Den von Kreisen

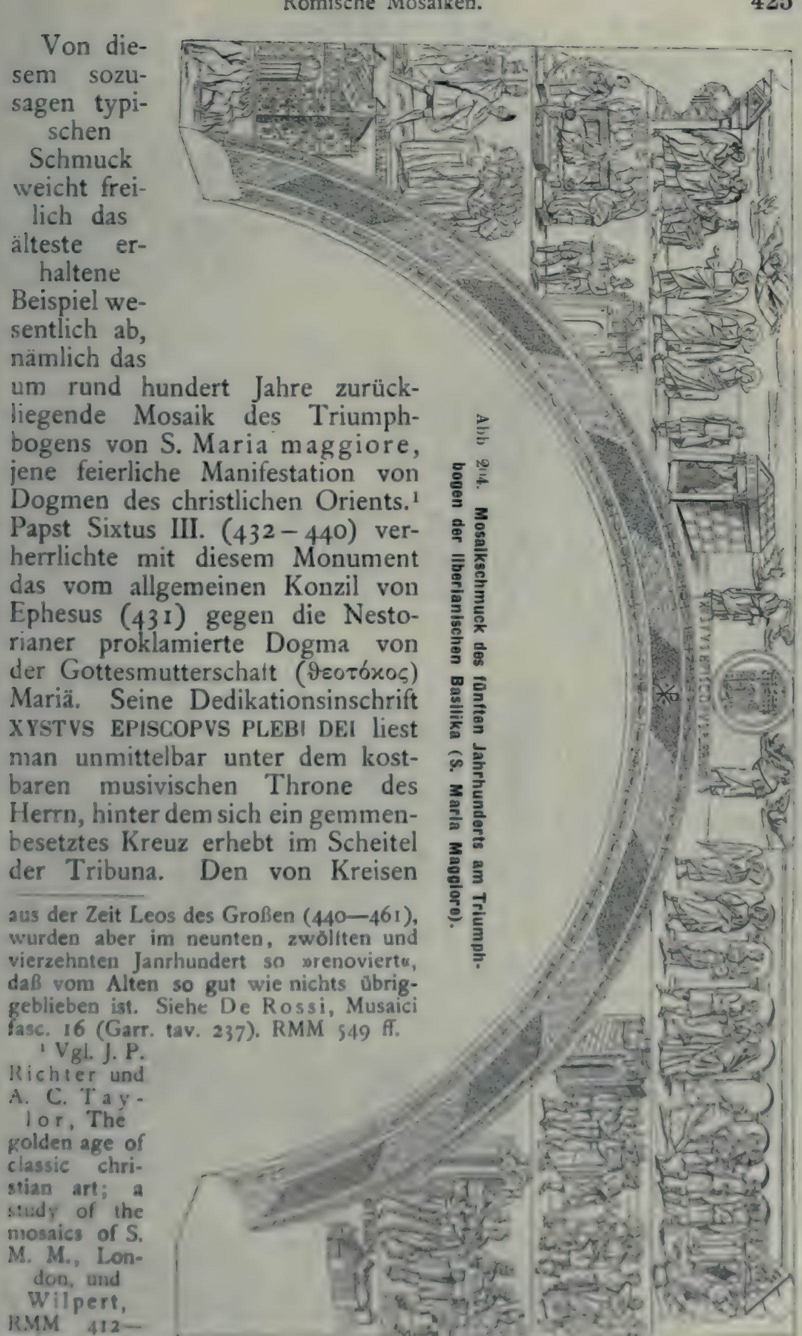


Abb. 234. Mosaikschmuck des fünften Jahrhunderts am Triumphbogen der liberianischen Basilika (S. Maria Maggiore).

aus der Zeit Leos des Großen (440—461), wurden aber im neunten, zwölften und vierzehnten Jahrhundert so »renoviert«, daß vom Alten so gut wie nichts übriggeblieben ist. Siehe De Rossi, Musaici fasc. 16 (Garr. tav. 237). RMM 549 ff.

[1] Vgl. J. P. Richter und A. C. Taylor, The golden age of classic christian art; a study of the mosaics of S. M. M., London, und Wilpert, RMM 412—496.

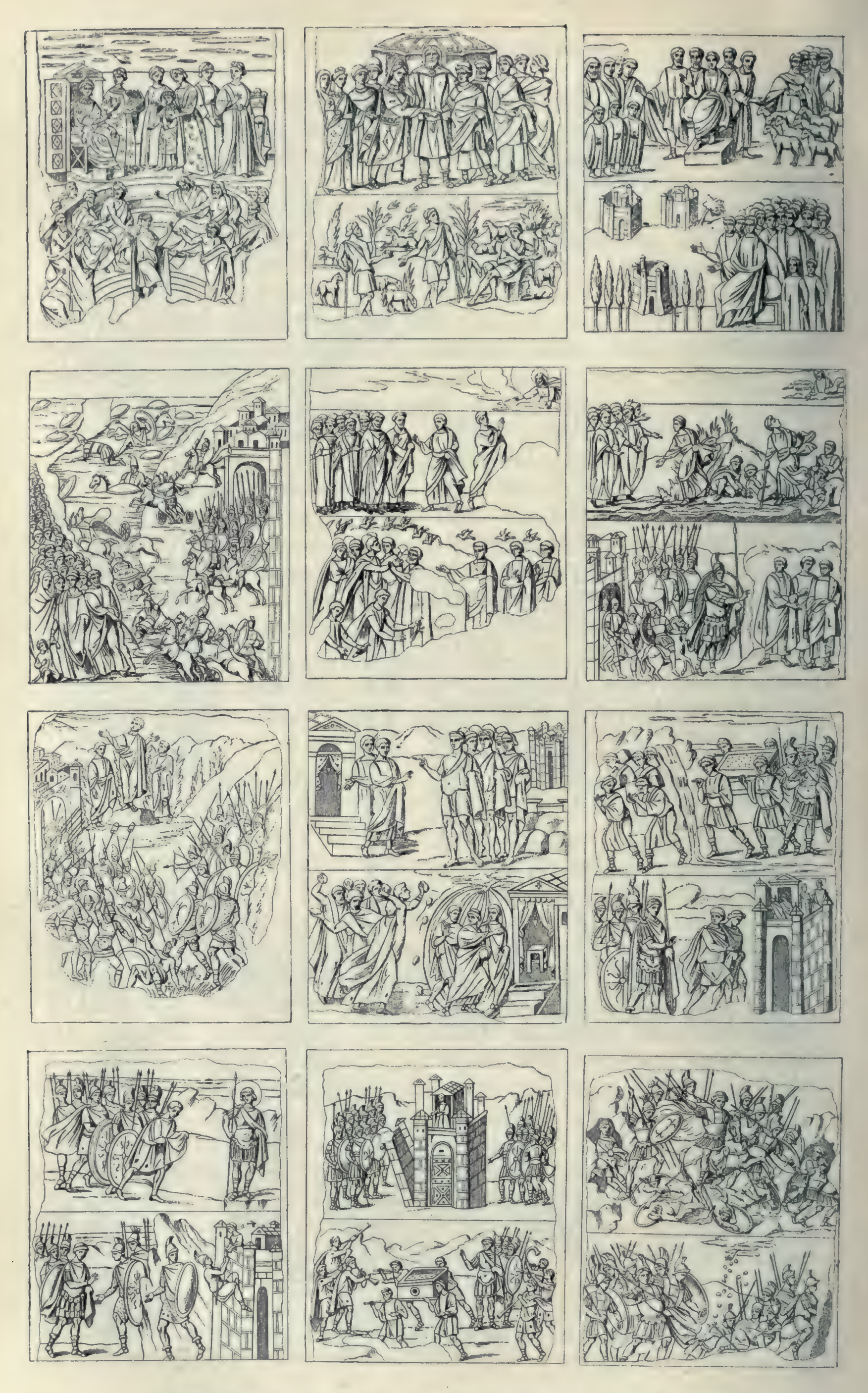


Abb. 205. **Szenen der Moses- und Josuageschichte in S. Maria Maggiore.**

umschlossenen Thron, auf dem die Krone Mariens mit herabhängendem dunklen Schleier ruht, umgeben die Apostelfürsten und Evangelistensymbole. Links davon sieht man in Anlehnung an Hebr. 1, 6 die Verkündigung, an welcher außer Gabriel drei Engel teilnehmen. Maria ist kostbar geschmückt und, das läßt auf Einflüsse der Apokryphen schließen, damit beschäftigt, Purpur zu spinnen. Ein fünfter Engel beruhigt den von Bedenken gequälten hl. Joseph (Matth. 1, 18 ff.), der gerade sein Haus verlassen hat. Die Szenerie geht rechts weiter, wo die Darbringung Jesu im Tempel geschildert wird und Simeon und Hanna und zahlreiches Volk (Priesterschaft?) der von Joseph geleiteten und von Engeln umgebenen Gottesmutter entgegentreten. Am Tempeleingang, mit dem die Szene abschließt, flattern Tauben (Opfergabe). Die Erzählung führt nun in der zweiten Zone links weiter mit der Adoration der Magier, wobei das stets durch ein Kreuzchen auf seinem Nimbus ausgezeichnete Christkind auf einem kostbaren breiten Thron sitzt, auf dessen einer Seite wohl seine Mutter, auf der anderen wohl, mit V. Schultze, die hl. Anna, nicht aber die Kirche zu erkennen sein wird.[1] Eine sehr seltsame Darstellung entspricht dieser Szene auf der rechten Seite. Aus einer Stadt, an der ein Strom vorbeifließt, auf welchem Schiffe ankern, eilen Männer, z. T. sehr kostbar gekleidet, der heiligen Familie entgegen. Viktor Schultze (a. a. O.) hält die Szene für den Hingang zur Taufe, während de Waal, dem die meisten Neueren sich anschlossen, darin eine Illustration zum 24. Kapitel des Pseudo-Matthäus erblickt, nämlich die Ankunft und Begrüßung Jesu bei der Stadt Sotinen in Ägypten.[2] Die Magier vor Herodes (rechts) und der Kindermord (links) und darunter die Städte **BETHLEEM** bzw. **HIERVSALEM** schließen diese dogmatische Komposition ab, im Gegensatz zu welcher die Szenen des Langhauses mehr realistische Auffassung verraten. De Rossis Musaici geben auch sie (a. a. O.) zum erstenmal in genügender farbentreuer Kopie mit deutlicher Hervorhebung des Ursprünglichen und der vielfachen Restaurationen. Diese stilistisch weniger vornehmen Bilder, von denen 6 den Kapellenbauten des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts zum Opfer fielen, bringen links in 12 Nummern Ereignisse aus dem Leben Abrahams, Isaaks, Jakobs, rechts in 15 Nummern solche der Moses- und Josuageschichte.[3] Sie stammen

---

[1] V. Schultze, Archäologie 235 Note 1. Vgl. RMM 487.

[2] RQS 1887, 186—190. RMM 489 f. Taf. VIII u. IX. Vgl. auch NB 1899, 137—148.

[3] Von beiden letzteren auf unserer Abb. 205 folgende Darstellungen: 1. Übergabe des erwachsenen Moses an die Tochter Pharaos; Moses lernt die Weisheit der Ägypter. 2. Eheschließung; Moses als Hirt. 3. Moses belehrt das Volk über das Lammesopfer; M. erklärt dem Volke die drei Stationen nachdem Roten Meer (beide Bilder unter Paul V. zerstört; bekannt aus der Beschreibung des Codex Barberinianus). 4. Errettung am Roten Meer. 5. Fleisch-

noch aus der Zeit des Papstes Liberius; ob sie bei dem Brande, welcher den liberianischen Bau gelegentlich der Papstwahl des Damasus schädigte, gelitten haben und etwa schon von Sixtus renoviert wurden, läßt sich um so weniger feststellen, als sogar das Papstbuch, wo man am ehesten Antwort auf solche Fragen erwarten sollte, sowie die Restaurationsinschrift, welche Sixtus an der Innenwand der Kirche anbringen ließ, sich ausschweigen.

Mit dem sechsten Jahrhundert, dessen letzte größere Schöpfung die noch teilweise erhaltenen von Papst Pelagius II. angelegten Mosaiken von S. Lorenzo fuori le mura sind, hebt bereits der Verfall der musivischen Kunst in Rom an. Selbst Wiederholungen mustergültiger Vorlagen scheitern an den hageren Gestalten und asketischen Gesichtern, welche der Herr und sein Gefolge von nun an erhalten, und an einem unkünstlerischen Streben nach grober Effekthascherei durch Verzerrungen und unpassende Vergrößerungen der Gegenstände. Anleihen aus dem Osten, namentlich auch hinsichtlich prunkvoller Ausstattung — man vgl. die »byzantinische« heilige Agnes auf dem unter Honorius I. geschaffenen Apsidialbilde in S. Agnese fuori le mura — verschärften noch diese Kontraste, zumal jene Anleihen leider an Äußerlichkeiten haften blieben und alles Individuelle noch mehr erstarren ließen.

Von der Stärke und Art des vom Orient auf Altrom ausgeübten Einflusses bieten die Fresken von S. Maria Antiqua am römischen Forum einen besonders wichtigen Beleg, da in diesen Malereien Produkte sowohl der altchristlich-orientalischen wie der mittelalterlich-orientalischen Kunst nebeneinander zutage getreten sind. Das vorbildliche Werk des russischen Archäologen W. de Grüneisen hat diese Denkmälerwelt zuerst erschlossen.[1] Es war keine geringe Überraschung, als man 1899 beim Abbruch von S. Maria Liberatrice statt des erwarteten kleinen Oratoriums eine große Kirche, S. M. Antiqua, aufdeckte und darin Gemälde verschiedener Epochen. Nach Wilperts Untersuchungen RMM 658 ff., blieb von der ältesten Malerei aus dem Ende des 5. Jahrhunderts vor allem das Hauptbild neben der Altarraumnische erhalten. Es ist technisch eines der besten römischen Bilder aus altchristlicher Zeit. Maria sitzt in kaiserlich prunkvoller Tracht auf ihrem juwelenverzierten Thron. Von jeder Seite naht ein mit Flügeln, Diadem und Stab versehener Engel mit der für das Christkind bestimmten Krone. Dieses ist in Tunika, Pallium und Sandalen gekleidet und hält ein Gemmenbuch. Der Hintergrund zeigt Architekturen. W. vermutet links als Gegenstück eine Verkündigung. Die Nische daneben scheint erst im 6. Jahrhundert der Apsis gewichen zu sein, von deren Ausmalung nur ganz wenig, z. B. der Überrest einer Verkündigung, erhalten blieb. Vier Kirchenväter mit entrollten Spruch-

---

versprechen; Wachtelwunder. 6. Wasserwunder; Amalekiterszene. 7. Josue schlägt die Amalekiter; Moses im Gebete. 8. Die Kundschafter. 9. Josue und die Bundeslade; J. sendet Kundschafter nach Jericho. 10. Erscheinung des himmlischen Heerführers; die Kundschafter lassen sich am Haus der Raab herab. 11. Einnahme von Jericho. 12. J. u. sein Heer gegen die Amoniter.

[1] W. de Grüneisen, Sainte-Marie-Antique, avec le concours de Christian Hülsen (Topographie), Giovanni Giorgis (Chimie), Vincenzo Federici (Epigraphie), Joseph David (Liturgie et Hagiographie), Rome 1911.

bändern, die Heiligen Leo I., Gregor v. Nazianz, Basilius und Chrysostomus werden erst unter Martin I. auf die Vorwand der Apsis gemalt worden sein. Sie sind inschriftlich beglaubigt, der Papst als Ο ΑΓΙΟC ΛЄѠ ΠΠ ΡѠΜΗC. Stark gelitten hatten u. a. die Malereien des Atriums, wo rechts **MARIA REGINA** mit Sylvester, **SCS SILBESTRVS** und ein zweiter Papst mit eckigem Nimbus zu sehen ist. Links in einer Nische sieht man einen bärtigen Mönch Ο ΑΓΙΟC ΑΒΒΑ ΚΥΡος und an anderer Stelle das Begräbnis des hl. Antonius mit der Inschrift **ANTONIVS DEMONES** und dem mumifizierten Körper des Heiligen. Im Innern der Kirche, deren verhältnismäßig große schola cantorum an die Bedürfnisse der Mönchsliturgie erinnert, war links die Geschichte Josephs mit entsprechenden lateinischen tituli dargestellt und darunter eine große Gruppe des von Heiligen umgebenen thronenden Erlösers. Die Hand segnend erhoben und das Evangelienbuch haltend, sitzt er zwischen den durch griechische Beischriften bezeugten Clemens, Sylvester, Leo, Alexander(?), Valentin, Euthymius, zwei weiteren, deren Namen ausgewischt sind, Sebastian, Gregor, denen rechts folgende griechische Heilige entsprechen: Chrysostomus, Gregor von Nazianz, Basilius, Petrus Alexandrinus, Cyrill, Epiphanius, Athanasius, Nikolaus, Erasmus. Auch die rechte Seitenwand war mit biblischen Szenen versehen, die jedoch sehr schlecht erhalten sind. In einer kleinen Nische findet sich eine sehr seltsame Darstellung: die hl. Jungfrau, Anna und Elisabeth mit ihren Kindern. Bei der Apsis sieht man rechts Isaias **ISAIAS PROPHETA** und König Ezechias **HEZECHIAS REX** in Todesnöten mit der Inschrift (Is. 38, 1) **DISPONE DOMVI TVAE QVIA MORIERIS.** Nahe dabei ist eine Gruppe aus der Makkabäergeschichte. Man erkennt deutlich eine Orans Η ΑΓΙΑ COΛΟΜѠΝΗ und den bärtigen ЄΛЄΑΖΑΡ. Auf der linken Seite entspricht diesem Bilde eine Verkündigung mit den Worten des Englischen Grußes ΧΑΙΡЄ κεχαριτωΜЄΝΗ . . . . . ЄΝ ΓΥΝΑΙΞΙΝ καὶ εὐΛΟΓΗΜЄΝΟC. Ebenda ist S. Demetrius ΑΓΙΟC ΔΗΜΗΤΡΙC gemalt mit einem Kreuze in der Linken und einem Diadem in der Rechten. Beide Darstellungen setzt Wilpert in den Pontifikat Martins I., aus dessen Zeit sich sonst nur weniges erhalten hat, so an der Seitenwand des Presbyteriums ein Rest der ursprünglichen Reihe von Bildern aus dem Leben Jesu, einige Heilige, Christus zwischen Maria und dem hl. Johannes dem Täufer, die Jünger im Feuerofen, und vom Stifter selbst. Von den neutestamentlichen Szenen, welche die Wände des Presbyteriums schmückten, sieht man noch links ganz nach Art der Katakombenbilder die Epiphanie, ferner eine Kreuzwegsgruppe mit dem Namen **SIMON CIRENÊSIS**, rechts die dem 7. Jahrhrhundert zuzuweisende Verkündigung und auf beiden Seiten Medaillonbilder der Apostel. Über der Apsis war die Kreuzigung angebracht, über deren Untergang nur die Auffindung einer zweiten Kreuzigung in einer Seitenkapelle tröstet. Nur Kopf und linker Arm des Erlösers, der hl. Johannes (?) und adorierende Engel sind noch sichtbar. Darunter eine aus Hohel. 3, 2; Zach. 9, 2 und 14, 6 f.; Amos 8, 9 f.; Baruch 3. 36; Joh. 19, 37 zusammengesetzte griechische Inschrift.

Unter dieser Inschrift sind vier Päpste dargestellt, drei mit rundem Nimbus, einer mit eckigem. Im Fond der Apsis erscheint in großen Dimensionen der Heiland zwischen zwei Cherubgestalten und Papst Paul I. (757—767). Die verschiedenen (im ganzen fünf) Malschichten lassen sich am besten an der Wand rechts und links von der Apsis erkennen. Ein vorzüglich erhaltenes Gemälde der Kreuzigung bildet den Hauptschmuck der Nische des links von der Apsis gelegenen Raumes; sie dürfte gleichzeitig mit derjenigen der Valentinuskatakombe sein. Der Herr hängt mit offenen Augen und voll bekleidet am Kreuze, neben welchem **SCA MARIA** und **S IOHANNES** sowie **LONGINVS** und ein anderer Soldat stehen. Auch Sonne und Mond fehlen nicht, und Palmbäume grenzen die Szene ab. Der griechische Kreuztitel feiert den »König der Juden« + IC Ο ΝΑΖΑΡΑΙΟC Ο ΒΑCΙΛЄΥC ΤѠΝ Ι ΟΥΔΑΙѠΝ. Unter diesem Fresko zeigt eine andere Gruppe den Heiland auf dem Schoße der Gottesmutter und zu ihren Seiten die Apostelfürsten, Cyricus und

Julitta, links Papst Zacharias, rechts gleich dem Papste in eckigem Nimbus eine Person, welche der Madonna die Kirche präsentiert. Es ist der Beischrift gemäß, welche auch den Namen der Kirche nennt, der Konsistorialadvokat (primicerius defensorum) und Diakonieadministrator (dispensator) Theodotus, vielleicht der im Liber Pontificalis genannte Onkel Hadrians.

An den Seitenwänden ist das Martyrium der Heiligen Cyricus und Julitta dargestellt, welche in der diokletianischen Verfolgung fielen und denen die kleine Kapelle geweiht war. Man sieht Julitta vor dem Richter, die Geißelung des Cyricus VBI SCS CVIRICVS CATOMVLEBATVS EST, das Sprachwunder VBI SCS CVIRICVS LINGVA ISCISSA LOQVITur AT PRAESIDEM Mutter und Sohn im Gefängnis . . . S CVIRICVS CVM MATRE, auf der Wand gegenüber die Marter der beiden im siedenden Kessel VBI SCS CVIRICVS CVM MATRE SVA IN SARTAGINE MISSI SVNT, Cyricus mit Nägeln gemartert VBI S CVIRICVS ACVTIBVS CONFECTVS, seine Zerschmetterung und endlich zu Seiten des Eingangs die beiden Heiligen, wie ihnen eine Person mit eckigem Nimbus Leuchten darbringt, und vier Heilige mit der Überschrift . . . RIS QVORVM NOMINA DS SCET = quorum nomina Deus scit. Auch die Kapelle rechts von der Apsis hatte Freskenschmuck. Unter den schlecht erhaltenen Bildern sind im Hintergrund noch zu bestimmen die Heiligen Cosmas, Abbakyros, Stephan und Damian. Vor dem Eingang der Basilika liegt eine dritte kleine Kapelle, deren Gemälde aber bereits dem elften oder zwölften Jahrhundert angehören und die den vierzig Märtyrern von Sebaste geweiht war.

Die Hauptmasse dieser Fresken, die weder Selbständigkeit noch nationale Kraft verraten, gehört dem siebten bis neunten Jahrhundert an, im ganzen und großen also der Zeit des Bildersturms und seiner Nachwehen.

§ 182. Der Orient und Ravenna. Das wenige, was uns über den Schmuck nachkonstantinischer Basiliken des Morgenlandes überliefert ist, von dessen verlorenen Schätzen bereits früher die Rede war, führt direkt in den Kreis, für welchen Kunsthistoriker das Wort byzantinisch (altbyzantinisch) geprägt haben. Kleinasien ist ein Stammland dieses Kreises, »der Körper der byzantinischen Kunst«, wie Strzygowski es nennt, »dem in Konstantinopel durch die aus dem hellenistischen Süden, Syrien und Ägypten sowohl wie aus dem persisch-ostasiatischen Orient selbst zuströmenden Züge ein neues, das byzantinische Kleid angelegt wird«.[1] Aus der Entwicklungsperiode dieser Kunst sind keine Denkmäler erhalten, doch lassen sich die einzelnen Fäden, welche in Ostrom zusammenliefen, allmählich voneinander sondern und bestimmen. Die Nachrichten des Asterios von Amaseia entschädigen uns leider nicht für das in Kleinasien Untergegangene und, hoffen wir, noch Verborgene; dagegen gelang es Strzygowski, mit Erfolg die Bilder des Codex Rossanensis auf Grund ihrer Übereinstimmung mit den in Sinope aufgefundenen Matthäus-

---

[1] Strzygowski, Byzantinische Denkmäler III Einleitung (Ursprung und Sieg der altbyzantinischen Kunst) S. 6. — Über die hellenistische Grundlage der byzantinischen Kunst handelt D. W. Ainalow in einem der Wissenschaft unzugänglichen, weil in russischer Sprache geschriebenen Werke, Petersburg 1900. Wilpert möchte RMM 67—70 Rom als die Quelle der altchristlichen Bilderzyklen von Neapel, S. Prisco, Nola, Mailand, Ravenna in Anspruch nehmen und ebenda I 169 ff. den Vorrang der altchristlichen Mosaik- und Wandmalerei Roms vor der orientalischen erweisen.

fragmenten diesem Kunstkreis einzufügen, und weitere, vielleicht entscheidende Nachweise dürfen wir in dem großen Miniaturenwerk erwarten, das A. Baumstark vorbereitet hat. Unter den wenigen geretteten, auf dieser griechisch-orientalischen Grundlage entstandenen Denkmälern[1] ragen empor die Hagia Sophia zu Konstantinopel und S. Vitale in Ravenna. Erstere ist, wie wir sahen, ein monumentales Zeugnis dafür, daß die Heimat des Kuppelbaues niemals in Rom, wohl aber der hellenistische Orient gewesen, in dem neben der gewölbten Quaderbasilika, dem reinen



Abb. 206. Teil der Kuppelmosaiken in Hagios Georgios (Ortadschimoschee) in Thessalonich.

Zentralbau, die Kuppelbasilika und Kreuzkuppelkirche in höchstem Maße bodenständig war. An großartiger Pracht der Ausschmückung im Innern, von der Paulus Silentiarius eine enthusiastische Schilderung hinterließ, fand die Sophienkirche wohl niemals eine Nebenbuhlerin. Wenig ist davon noch erhalten, abgesehen von Ornamenten des Narthex, der Seitenhallen und Emporen. In der Lunette über der Haupttür (Königstür) des ersteren sieht man noch den thronenden Christus in weißem goldverbrämten Gewande. Er segnet mit der einen Hand und

[1] Gegenüber dem in der ersten Auflage ausgesprochenen Bedauern, manche altchristliche Mosaiken würden teils von der türkischen Regierung, teils von der mohammedanischen Priesterschaft ängstlich dem Auge jedes Berufenen ferngehalten, kann ich nun auf Grund meiner letzten Orientreise (1911) dankbar feststellen, daß sowohl die Irenenkirche (eh. Arsenal) zu Konstantinopel als die anderen in Betracht kommenden Denkmäler der Forschung zugänglich gemacht sind. Über die Irenenkirche, in deren Apsis sich ein gewaltiges blaues Kreuz vom musivischen Goldgrund abhebt, vgl. Beljajew, Sainte Irène, Virz. Vrem. 1895, sowie oben § 217.

stützt mit der Rechten ein offenes Buch auf das linke Knie, darin die Worte Joh. 20, 19 u. 8, 12 stehen: ЄΙΡΗΝΗ ΥΜΙΝ ЄΓΩ ЄΙΜΙ ΤΟ ΦΩϹ ΤΟΥ ΚΟϹΜΟΥ.

Zu Seiten des Thrones sieht man in kleinen Medaillons die Brustbilder der Theotokos und Michaels. Links auf dem Boden liegt adorierend ein nimbierter Kaiser. »Das bärtige Gesicht schließt aus, darin Justinian zu sehen; man wird annehmen müssen, daß bei einer späteren Restaurierung der damalige Herrscher sein Porträt hat einsetzen lassen. Denn nicht nur hindert nichts, dieses Mosaik von der Entstehung der Hagia Sophia zu lösen, sondern alles spricht für den Justinianischen Ursprung.«[1]

Aus der Zeit desselben Herrschers sind verhältnismäßig zahlreiche Mosaiken erhalten geblieben. Es seien zunächst hervorgehoben die Apsidenbilder der Panagia Angeloktistos (bei Kiti) und der Panagia Canacaria auf Cypern; in beiden Kirchen ist die von zwei Engeln umgebene Gottesmutter mit Kind dargestellt, im letzteren Falle innerhalb einer Bordüre von Apostelmedaillons. Bekannter ist das Verklärungsmosaik auf Sinai (S. Catharina), wo auf blauem Grunde der weißgekleidete Erlöser sich erhebt, während zu seinen Füßen drei Apostel und zu den Seiten Moses und Elias dargestellt sind. Darunter und im Bogen zeigen 16 bzw. 12 Medaillons Bilder der Propheten und Apostel und weiter oben in zwei Medaillons die Gründer des Gebäudes, der Hegumenos Longinus und Diakon Johannes. Über der Bogenmauer erblickt man zwei ein Kreuz im Kranz haltende Engel und ferner zu Seiten eines Fensters zwei Mosesszenen, den Dornbusch und den Gesetzesempfang.

Wertvolle Reste musivischen Schmuckes, zum Teil noch aus dem fünften Jahrhundert, haben ferner die in Moscheen verwanwandelten Kirchen von Thessalonich (Saloniki) überliefert.

Aus der Zeit Justinians stammen hier zunächst die Mosaiken in der Rundkirche des Hagios Georgios. Ihre Kuppel zeigt als zwar wenig geeigneten, aber doch nicht unwirksamen Schmuck abwechselnd Innen- und Außenarchitekturen durchaus orientalischen Charakters, aber antik in der Konzeption des Ganzen. Vögel verschiedener Art beleben das Dachwerk, und im Vordergrunde breiten paarweise Heilige ihre Hände zum Gebete aus, gleichsam dem Herrn im himmlischen Jerusalem danksagend (Abb. 206).[2] Den vollsten Gegensatz hierzu bilden die Kuppelmosaiken der Sophienkirche von Thessalonich,[3] wo im Scheitelpunkt fliegende Engel ein Medailllon mit der Himmelfahrt Christi tragen. Darunter

---

[1] V. Schultze, Archäologie 204. Abbildungen der Mosaiken der Hagia Sophia bei Salzenberg, Altchr. Baudenkmäler von Konstantinopel Taf. 23 ff.

[2] Texier et Pullan, L'architecture byzantine pl. 30 ff.

[3] Ch. Diehl et M. de Tourneau, Les mosaiques de Sainte-Sophie de Salonique, Monuments Piot XVI, sowie die oben S. 109 angegebenen Werke.

sieht man auf felsigem Terrain Maria und andere Heilige, alles in so erstarrter schematischer Ausführung, daß man Kondakow recht geben muß, der diese Malereien in das 7.—9. Jahrhundert verlegt.[1]

Gelegentlich der Restauration der Eski Dschuma-Moschee, einer altchristlichen Basilika aus dem fünften Jahrhundert, kamen in dieser einstigen Prachtkirche Thessalonichs Mosaiken zutage, die teilweise auf die Gründungsperiode des Heiligtums zurückgehen. Eine würdige Publikation dieser Funde legte M. le Tourneaux vor, der auch die kostbaren z. T. auf Justinian zurück-



Abb. 207. **Mosaikschmuck in S. Vitale zu Ravenna.**

gehenden Mosaiken in der dem hl. Demetrios geweihten Hauptkirche der Stadt freilegte, einer dreischiffigen, später fünfschiffigen Basilika, die zur Kassimije-Moschee umgewandelt wurde.[2]

Verrät der älteste Kirchenschmuck nicht nur Roms, sondern auch anderer abendländischer Orte, wie Nola, Capua, Neapel, starken orientalischen Einschlag, so haben wir in Ravenna eine Kirchenkunst, die voll und ganz in den Armen des Ostens liegt. Hier war neben Einflüssen Ostroms die von dem Antiochener

---

[1] Texier et Pullan, L'architecture byzantine pl. 30 ff.
[2] Vgl. § 55 sowie Ch. Diehl, Manuel d'art byzantin 191 ff.

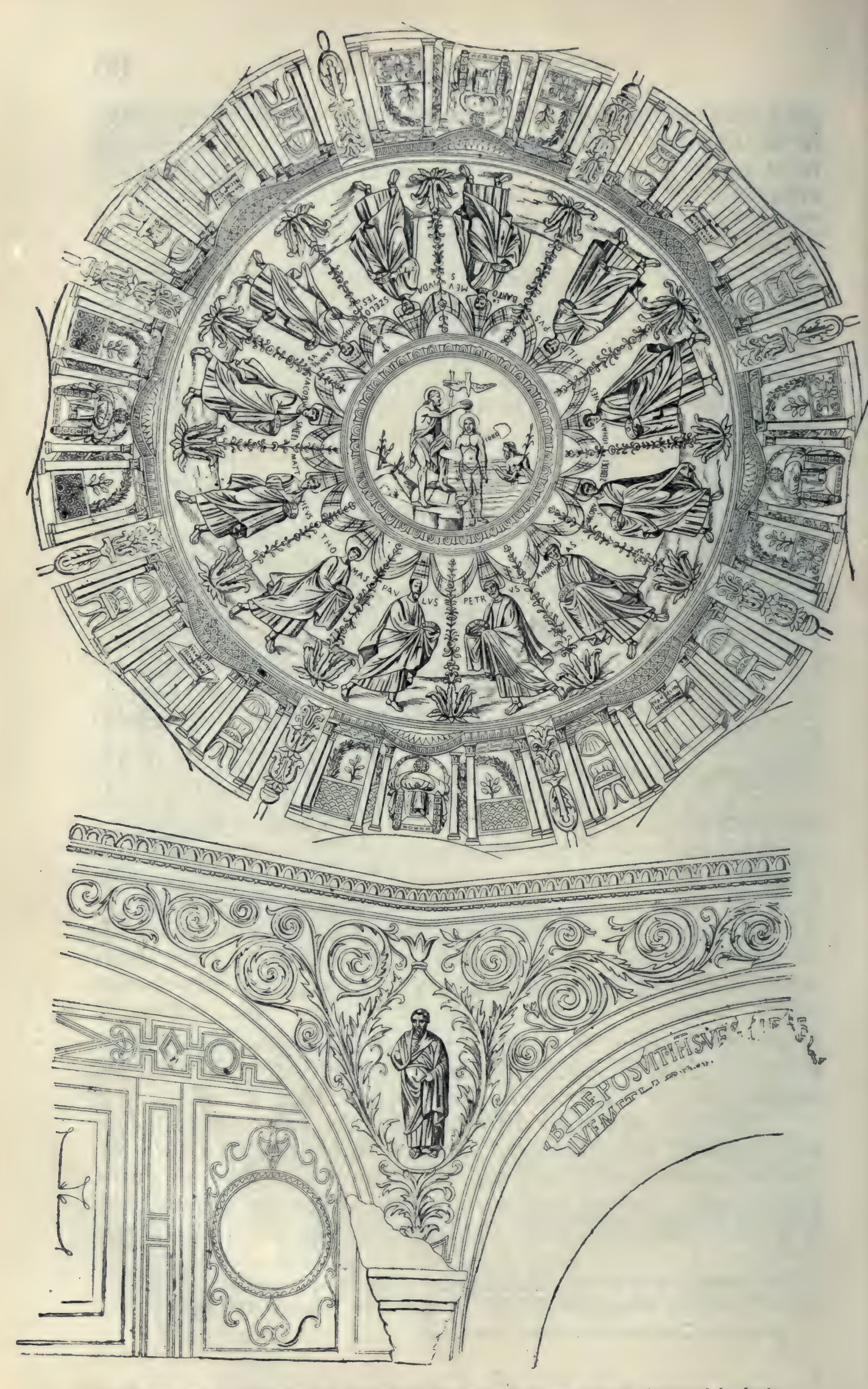


Abb. 208. **Kuppelmosaik und Einzelheit der unteren Bogen von S. Giovanni in fonte.**

Apollinaris und seinen Nachfolgern im Bischofsamt — zunächst Syrern — gepflegte syrische Tradition durchaus maßgebend und bis ins sechste Jahrhundert vorherrschend.[1] Ebendieses Ravenna überlieferte fast im alten Glanze »die einzige Schöpfung auf italischem Boden, die heute noch einen klaren Maßstab geben kann für die wunderbare Blüte der christlichen Kunst des Orients in der Zeit von Konstantin bis Justinian«,[2] nämlich das bereits S. 224 f. erwähnte Oktogon, welches im Jahre 547 dem hl. Vitalis geweiht wurde, möglicherweise aber auf einen älteren Bau zurückgeht. Wenn die Auflösung eines Monogrammes, welches an einer Reihe von Kapitellkämpfern in S. Vitale vorkommt, in NEON EPS (Neon episcopus und darin ein Kreuzchen), wie sie Strzygowski vorlegt, richtig wäre, stünde dieser Bau schon in irgendeiner Beziehung zu Neon, der im Jahre 430 das Baptisterium der Orthodoxen, S. Giovanni in fonte, dem Kultus übergab. In den drei konzentrischen Zonen seines Kuppelmosaiks erblickt man zu innerst die Taufe Christi mit dem adorierenden Flußgott, dann den Chor der Apostel mit verhüllt getragenen Kronen, und darunter auf architektonischem Grunde viermal abwechselnd einen kostbaren Thron und einen mit dem Evangelienbuch belegten Altar, zu dessen Seiten zwei Sessel stehen.[3] Die richtige Erklärung für diese im Zusammenhang mit den in den unteren Räumen des Baptisteriums dargestellten 24 Männern verdanken wir Viktor Schultze, der hier das Jenseits, zu welchem die σφραγίς der Taufe den Weg ebnet, gemäß dem vierten Kapitel der Apokalypse verherrlicht sieht[4] (Abb. 208).

Bald nach dem Baptisterium der Orthodoxen entstanden gegen 450 die Malereien in der Gruft der Kaiserin Galla Placidia.

[1] Vgl. Strzygowski, Ravenna als Vorort aramäischer Kunst OC 1915, 83 ff.

[2] Vgl. Strzygowski a. a. O. 15. — Als Quelle kommt für Ravenna vor allem der Liber Pontificalis ecclesiae Rav. von Agnellus (Mon. Germ. SS. rerum Langob. et Ital.) in Betracht. Bezüglich der Abbildungen sei neben Garr. auf die vorzüglichen (käuflichen) Aufnahmen von Ricci verwiesen. Vgl. auch J. Kurth, Die Wandmosaiken von Ravenna, 2. Aufl. München 1913; hierzu Baumstark OC 1918, 158—160. Eine monumentale Publikation steht in Aussicht. — Das Apsisbild von S. Michele in Affrisco zu Ravenna (um 545) kam 1847 käuflich nach Berlin und ist jetzt im Kaiser Friedrich-Museum zugänglich. Vgl. Jordan in seiner Übersetzung von Crowe und Cavalcaselle, Gesch. der italienischen Malerei I 357 ff., Leipzig 1869 sowie Corrado Ricci, Ravenna, Bergamo 1902.

[3] Bemerkenswert und zu vergleichen mit dem 392, 3 Gesagten ist die Reihenfolge der Evangelien: Johannes, Markus, Matthäus, Lukas, welche sich auch sonst auf Denkmälern belegen läßt. Für die Darstellung siehe Garr. tav. 226 f. und Phot. Ricci 142—152.

[4] V. Schultze, Archäologie 205—207. — Die Arianer haben diese Mosaiken in ihrem Baptisterium (S. Maria in Cosmedin) hundert Jahre später mit einigen Änderungen kopiert.

Die Kuppel (vgl. S. 223) zeigt hier auf blauem, sternübersätem Grunde ein goldenes Kreuz mit ausladenden Enden, so wie man es häufig auch auf den Skulpturen des fünften Jahrhunderts sieht. Blau ist auch die Grundfarbe der übrigen Inkrustation; von ihr heben sich in den Zwickeln des Gewölbes die Evangelistensymbole ab, die Lunettenfiguren zweier Apostel zu Seiten kelchnippender



Abb. 209. **Inneres von S. Giovanni in fonte.**

Tauben, der am Quell trinkenden Hirsche und jener wichtigen Bilder über dem Eingang und in der Höhe der gegenüberliegenden Abschlußwand. Oberhalb des Portals ist nämlich der Gute Hirte in prächtiger koniferenbewachsener Felslandschaft unter seiner Herde dargestellt, und zwar im Gegensatz zur älteren Katakombenkunst sitzend. Ergreifende Majestät liegt auf diesem fast klassischen, vom Goldnimbus umflossenen Antlitz, welches lockiges Haar umrahmt, und über der ganzen edlen Gestalt. Man kann dies Gemälde zum Besten rechnen, was die altchristliche Kunst



Abb. 210. Proben der christologischen Bilder in S. Apollinare Nuovo nebst Lageskizze.

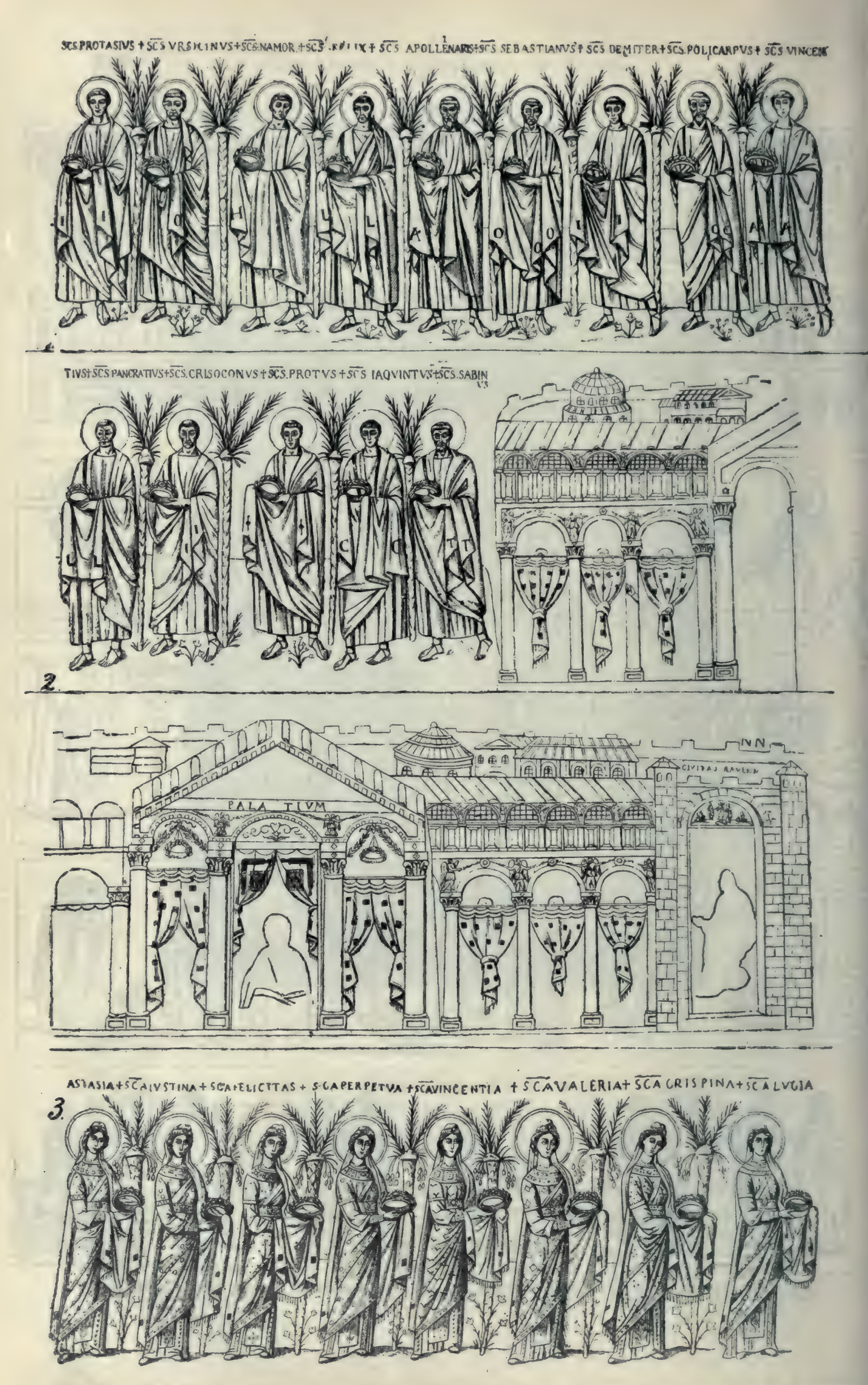


Abb. 211. **Proben vom Heiligenfries und Darstellung der Civitas Ravennas mit dem Palast Theoderichs.**

schuf.[1] Neben so viel Symbolik nimmt es wunder, über dem Altare ein historisches Bild anzutreffen, das Martyrium des heil. Laurentius. Aber es ist noch eine jener Kompositionen, welche alles Schreckhafte vermeiden und mehr einen Triumph als eine Hinrichtung vorführen (vgl. § 174). Neben einem Armatorium mit den vier Evangelien steht der Flammenrost, dem von rechts der Heilige mit dem goldenen Siegeszeichen des Kreuzes und einem Buche gewappnet zuschreitet. Als einheitlichen Gesichtspunkt, unter welchem der Schmuck der Gruftkapelle zu würdigen ist, haben wir eine Verbindung des eschatologischen Moments mit dem durch Laurentius verkündigten Sieg des Christentums anzunehmen, dessen Kreuz oben in der Kuppel erstrahlt.[2] Zu beachten ist die für Ravenna so charakteristische Hervorkehrung des Symbolischen, die sich auch in den Basiliken der Adriastadt, freilich bei weitem schwächer als in jenen zur Symbolik geradezu herausfordernden Bauten, bemerkbar macht. Abgesehen von der um 425 von Galla Placidia als Dank für wunderbare Rettung aus einem Meeressturm erbauten Kirche S. Giovanni Evangelista, deren Schmuck nicht mehr existiert, ist da zu nennen zunächst die Palastkirche des Arianers Theoderich, S. Martino, welche die Katholiken nach dem Sturz der Goten dem hl. Apollinaris weihten, heute unter dem Namen S. Apollinare Nuovo geläufig. Leider fehlt gerade das Hauptstück aus diesem »goldenen Himmel«, das Apsisbild, dagegen sind die Szenen des Mittelschiffs, die in irgendeiner Beziehung zu ihm gestanden haben werden, ziemlich gut erhalten, zu oberst unter dem Dachansatz in kleinerem Maßstab ein Cyklus von 26 christologischen Bildern,[3] in der Mittelreihe 30

[1] Die Bilder im Mausoleum bei Garr. tav. 229—233 und Phot. Ricci 66—67. — Die Mosaiken des wohl im fünften Jahrhundert erbauten erzbischöflichen Palatium gehören durchgängig dem Mittelalter an.

[2] Zimmermann sieht Giotto I 25 f. noch immer hier »eine den Heiland vertretende Figur, welche im Begriffe ist, ein arianisches Buch zu verbrennen, indes die vier Evangelien als Grundlage der katholischen Kirche wohlverwahrt in einem Schranke liegen«. Doch wird Richters (Die Mosaiken von Ravenna 29) Deutung auf den hl. Laurentius fast allgemein angenommen. Sie allein macht auch, was V. Schultze, Archäologie 209 zuerst betont hat, die Gesamtkomposition im Hinblick auf Prudentius, Peristephanon II vs. 104 ff. verständlich.

[3] Es sind folgende (zu Nr. 1—12 vgl. Abb. 210): 1—3 Heilung des Kranken (Bethsaida), Besessenen und Gichtbrüchigen, 4 Gericht (Scheidung der Schafe und Böcke durch Christus), 5 Scherflein der Witwe, 6 Pharisäer und Zöllner, 7 Lazaruserweckung, 8 Christus und die Samaritanerin, 9 die Blutflüssige, 10 Heilung zweier Blinden, 11 der Fischfang, 12 Brotvermehrung, 13 Hochzeit zu Kana. Mit 14, dem Abendmahl, beginnt die Fortsetzung auf der gegenüberliegenden Wand, nach dem z. T. aus den Katakomben wohlbekannten Symbolischen das Historische, wohlgemerkt ohne die Geißelung und Kreuzigung: 15 Christus in Gethsemane, 16 Verrat, 17 Gefangennahme, 18 Verhör, 19 Ansage der Verleugnung, 20 Verleugnung Petri, 21 Reue des Judas, 22 Christus vor Pilatus, 23 Simon von Kyrene (Kreuzweg), 24 die Frauen am Grab, 25 Auferstehung, 26 Gang nach Emmaus. — Vgl. auch für die übrigen Reihen Garr. tav. 242—251 und Phot. Ricci 97—140.

(ehedem 32) Kolossalfiguren von Heiligen mit Buch oder Rolle, darunter ebenfalls groß angelegt die berühmte Heiligenprozession. Eine annehmbare Erklärung für die (alt- und neutestamentlichen?) Figuren der Mittelreihe, deren Ausführung gleichzeitig mit dem biblischen Cyklus bald nach 500 erfolgte, wurde bisher nicht gefunden. Dagegen hat Bischof Agnellus (553—566), von welchem die Prozessionsbilder herrühren, für diese jeden Zweifel durch Beischrift der Namen beseitigt. Es sind 22 überaus prunkvoll gekleidete Jungfrauen und 26 Männer, alle in goldenem Nimbus, welche auf palmenreichem Gefilde daherziehen, die einen die Hafenstadt Classis verlassend, um, geleitet von den Magiern, Maria zu huldigen, die Männer (auf der linken Oberwand) aus dem Palast Theoderichs heraus, dem thronenden Christus entgegen. Wie mag in köstlicher Frische dieser symbolische Zug mystischer, ihre Kronen opfernder Gestalten sich einst vom funkelnden Goldgrund abgehoben haben![1] Auswahl und Reihenfolge der Szenen in S. Apollinare nuovo lassen sich, Baumstark gemäß, nur auf Grund syrischer Liturgie jakobitischen Einschlags (Jerusalem) erklären. Keine historische Folge der Wunder- und Leidensszenen Christi liegt hier vor, sondern eine der jakobitischen verwandte evangelische Perikopenlesung der Osterzeit wird illustriert[2] (vgl. unsere Proben Abb. 210 u. 211).

Die gänzlich erneuerte Kirche von S. Maria Maggiore in Ravenna, welche Erzbischof Ecclesius (521—534) erbaute und ausschmückte, bringt neben S. Maria di Capua vetere zum erstenmal die Madonna im Mittelpunkt der Apsis und hatte überdies an einer Stelle ein Bild dieses Bischofs, wie er der Madonna das Modell seiner Kirche überreichte. Die nun nächstfolgenden bedeutenden Mosaikwerke Ravennas sind diejenigen der Apollinariskirche in der Hafenstadt, S. Apollinare in Classe, und die des hl. Vitalis, beide der Mitte des sechsten Jahrhunderts angehörend. Die ältesten Mosaiken von S. Apollinare in Classe, von denen unsere Abbildung eine Vorstellung gewährt, befinden sich in der Apsis.[3] Auch sie sind wie der gesamte Schmuck der

---

[1] Die Schlußbilder der thronenden Madonna und Christi sind stark überarbeitet, die Magier modern restauriert, dagegen stammen noch aus der Zeit Theoderichs die Städtebilder. Folgendes sind (von links nach rechts) die Namen der Heiligen: a) Eugenia, Sabina, Christina, Paulina, Emerentiana, Daria, Anastasia, Justina, Felicitas, Perpetua, Vincentia, Valeria, Crispina, Lucia, Cäcilia, Eulalia, Agnes, Agatha, Pelagia, Euphemia, b) Sabinus, Hyacinthus, Protus, Chrysogonus, Pancratius, Vincentius, Polycarpus, Demetrius, Sebastianus, Apollinaris, Felix, Nabor, Ursicinus, Protasius, Gervasius, Vitalis, Paulus und Johannes (die Märtyrer), Cassianus, Cyprianus, Cornelius, Hippolytus, Laurentius, Xystus, Clemens, Martinus.

[2] A. Baumstark, I musaici di Sant' A.-N. e l'antico anno liturgico ravennate, Rassegna Gregoriana 1910, 33—48.

[3] Garr. tav. 265—267. Phot. Ricci 275 283.

Kirche stark restauriert, namentlich im unteren Teil, wo man den Titelheiligen an Stelle des auf dem Berge der Paradiesesflüsse stehenden Lammes im 7. Jahrhundert eingefügt hat. Das Werk stimmt im übrigen fast genau mit jenem oben erwähnten, von Paulinus zu Nola geschaffenen Kunstwerke überein und ist gleich-



Abb. 212. Apsidenschmuck von S. Apollinare in Classe bei Ravenna.

sam eine symbolisch verschleierte Transfiguration, wie sie bereits zwischen 535 und 555 figürlich in Neapel und im siebten Jahrhundert in der Verklärungskirche des Sinai nachgewiesen ist.[1] Neben dem Kreuze sieht man in Halbfigur Moses und Elias, während drei Lämmer (in der Landschaft unterhalb) die Jünger Petrus, Johannes, Jakobus vorstellen. In der Höhe ragt die

[1] Vgl. de Waal, Zur Ikonographie der Transfiguratio in der älteren Kunst. RQS 1902, 25—50. Das Prachtkreuz im Glorienreif als Ersatz für die Gestalt des Herrn findet sich auch auf einem Fresko in der linken Seitenapsis des Weißen Klosters. Nach Baumstark OC 1918, 160 handelt es sich »offenbar um ein und dasselbe ikonographische Prinzip, das in Alexandria bodenständig sein muß, zu dessen hellenistischer Bukolik auch die symbolische Verkleidung der drei die Verklärung schauenden Apostel in Lämmergestalt sehr wohl paßt.«

Hand Gottes hervor. Das symbolische Element wiegt auch im übrigen Schmuck dieser Kirche vor, namentlich am Tribunenbogen, dessen die Gesamtkomposition störende Wiederholung der Lämmerprozession wohl dem Vollender der Ausschmückung, Bischof Reparatus (672—677), verdankt wird. Dagegen zeigt das »echte Spezifikum der vollentwickelten ravennatischen Kunst«, das Altarhaus von S. Vitale, wieder Historisches neben dem Symbolischen,[1] doppelt bemerkenswert, weil offenbar Justinian an Bau und Schmuck dieser Kirche in hervorragendem Maße interessiert war, was naheliegt, obwohl Prokop uns hier, wie für den Westen überhaupt, im Stich läßt. Die im Zentralbau etwas abgerückte Apsis leuchtet hervor durch eine die architektonische Wirkung steigernde ernste Pracht ihres Schmuckes. Auf blauer Weltkugel thront über den Paradiesesströmen in blumiger Flur und purpurnem Gewande der jugendliche Heiland, so wie er ähnlich hundert Jahre früher in der ehemaligen Apsis von S. Agata in Suburra zu Rom geschaffen war, ein Bild jugendlicher Majestät, dessen Vorlagen noch am ehesten in den Katakomben zu suchen sind: Über ihm im Scheitel der Wölbung sieht man die Hand Gottes, zu seinen Seiten weißgekleidete Engel mit langen Stäben, welche den hl. Vitalis und Bischof Ecclesius hinzuführen. Ersterer nähert sich mit verhüllten Händen, um die Krone zu empfangen; Ecclesius bringt dem Herrn seine Kirche dar. Über dem Bogen strahlt ein von schwebenden Engeln getragenes Monogramm, und seitlich sieht man die hochragenden Städte des Heils, Jerusalem und Bethlehem. An den unteren Flächen der Apsis sind die Abb. 283 vorgeführten Bilder Kaiser Justinians und der Kaiserin Theodora mit ihren Weihegeschenken angebracht, im westlichen Vorraum des Chors endlich erblickt man alttestamentliche Typen zur Eucharistie, die Bewirtung der Engel und das Opfer Abrahams, Abel und Melchisedech am Altare gemeinsam Gott opfernd.[2]

Ohne die Denkmälerwelt Ravennas wäre unsere Kenntnis von den kirchlichen Bildcyklen des Ostens auf spärliche Reste und zerstreute literarische Notizen beschränkt. Denn was uns von Bildcyklen im Orient bisher bekannt geworden ist, beschränkt sich auf Malereien einer weit jüngeren Epoche. Nur wenige Kirchenbilder reichen wie diejenigen von Dêr Abu Hennis sowie einiges aus Konstantinopel und Saloniki noch ins 6.—7. Jahrhundert zurück. Die Gemälde der Kapellen von Bawit aber und

---

[1] Garr. tav. 258—264. Phot. Ricci 12—28. Unhaltbar ist die These von Jos. Quitt, Der Mosaikencyklus von S. Vitale in Ravenna, eine Apologie des Diophysitismus aus dem sechsten Jahrhundert (in Strzygowski, Byzantinische Denkmäler III). Vgl. dazu A. Baumstark im OC 1904.

[2] Über die Bedeutung dieser Monumente für die Liturgie des Exarchats usf. siehe A. Baumstark, Liturgia Romana e liturgia dell' Esarcato; il rito detto in seguito patriarchino e le origini del canon Missae Romano, Roma 1904, 157 ff.

diejenigen der Felsen- und Höhlenkirchen Vorderasiens stehen schon ganz im Mittelalter. Trotzdem wäre eine gründliche Untersuchung auch dieser und ähnlicher Fresken — wie sie beispielsweise Wulff für die Malereien der Lamoshöhlen geboten hat — in ihrem Verhältnis zur altchristlichen Kunst eine lohnende und dankbare Aufgabe. Es hätte das zu geschehen unter Einbeziehung eines weiteren Zweiges altchristlicher Kunstübung, dessen Zusammenhang mit der basilikalen Wandmalerei immer klarer zutage tritt, nämlich der Kleinmalerei des Miniators.

Sechster Abschnitt.

Altchristliche Buchmalerei.

Garrucci vol. III. — N. Kondakow, Histoire de l'art byzantin, considéré principalement dans les miniatures, Paris 1886—1891. — J. H. Middleton, Illuminated manuscripts in classical and mediaeval times, Cambridge 1892. — F. X. Kraus, Geschichte der christl. Kunst I 447—477. — Eine alexandrinische Weltchronik, Text und Miniaturen eines griech. Papyrus der Sammlung W. Goleniščev herausg. und erkl. von Adolf Bauer und Joseph Strzygowski II. Abschn.: Die Miniaturen und ihr Kunstkreis, bearb. von Joseph Strzygowski (Denkschr. der kais. Ak. der WW. in Wien, phil.-hist. Kl., Bd. LI), Wien 1905. Wulff 279 ff.

§ 183. Neben der Musive wurde wohl keine von der Antike übernommene Kunstgattung vom Christentum zu so hohen Ehren gebracht wie die Buchmalerei. In steter, mit dem Übergang des Volumen zum Codex zunehmender Entwicklung führt ihr Triumphzug ins hohe Mittelalter, läßt aus dem tastenden Miniator, welcher antike Schablone und altchristliche Paradigmen zu vereinen sucht, den selbständigen, noch heute bewunderten Künstler erstehen. Liegen die Anfänge dieser Entwicklung vorläufig noch im Dunkel, sicherlich weist auch hier vieles auf den christlichen Osten, und nirgends hat antike und orientalische Stilistik so nachhaltig mitgewirkt, wie gerade in der Buchmalerei. Diese ging aus dem Bestreben nach einer dem Inhalt, dem Empfänger oder der Bestimmung des Werkes angemessenen Ausstattung hervor, welche gesteigert werden konnte durch prunkvolle Einbände mit Bildeinlagen aus Elfenbein u. dgl. Vererbte sich anderseits auf den Christen die Sitte, bestimmte Werke, namentlich Klassiker, Chroniken, Kalender u. dgl. zu illustrieren, wovon die schönen Ilias- und Virgilminiaturen der Ambrosiana bzw. Vaticana sowie die in Kopien bekannten Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 Zeugnis ablegen,[1] so drängte sich ihm zweifelsohne

[1] Der § 25 besprochene Chronograph von 354 ist die älteste bisher bekannte christliche Bilderhandschrift, doch ohne spezifisch christliche Dar-

frühzeitig der Wunsch auf, seine heiligen Bücher würdig auszuschmücken. Diese Fürsorge erstreckte sich vorab auf die Kalligraphie, dann auf die Verzierung und Verbildlichung des Textes. Daß ein lehrhaftes Moment zunächst ganz ausgeschlossen war, machen schon jene fünfzig von Eusebius erwähnten Bibelhandschriften ziemlich wahrscheinlich, denen Bildschmuck fehlte.[1] Anderseits ist zu beachten, daß die ältesten christlichen Bilderhandschriften fast ausschließlich das Alte Testament illustrieren, also auch hier der Gedanke an Anleihen aus dem Bilderkanon der Judenkunst naheliegt.

Die wichtigsten altchristlichen Miniaturen sind die Wiener Genesis, der Codex Cottonianus des British Museum, welcher 1744 leider teilweise zugrunde ging, die Josuarolle, der vatikanische Codex des Kosmas, der Codex Rossanensis, ein Tetraevangelium der Nationalbibliothek zu Paris, die syrische Rabbulaschrift und das Edschmiatzin-Evangeliar, sämtlich aus der Zeit des 5. - 7. Jahrhunderts. Dazu kommen eine Reihe wichtiger Fragmente, wie das Matthäusevangeliar von Sinope, sowie jüngere Codices, welche an Ort und Stelle Erwähnung finden. Wir beginnen mit einem Worte über die einzige erhaltene altchristliche Papyrusminiatur.

§ 184. Die alexandrinische Weltchronik. Sie ist, von kleinen Fragmenten abgesehen, das erste Beispiel von Malereien auf Papyrus, das der Kunstwissenschaft vorgelegt wurde, als Joseph Strzygowski und Adolf Bauer die von dem Ägyptologen W. Goleniščev in Ägypten erworbenen Buchreste einer christlichen Chronik unbekannten Fundortes publizierten.[2] Es handelt sich um eine volkstümliche Chronik in griechischer Sprache, eine Schöpfung des 4.—5. Jahrhundert mit leerer handwerksmäßiger Illustration, die zwar kein klares Bild von der ägyptisch-hellenistischen Papyrusmalerei vermittelt, deren besonderer Wert aber aus dem Gegensatz herausleuchtet, in dem ihre »Kunst« zum Schmuckstil des christlichen Vorderasiens steht, zur Malerei auf Pergament. »Unsere rein figürlichen Fragmente«, sagt Strzygowski a. a. O. 202 f., »sind noch völlig unberührt von dieser neuen Richtung, die sich zuerst von Syrien aus durchsetzt und später die armenische ebensogut wie die koptische und merowingische Miniaturmalerei in ihre Bande schlägt und deren Aus-

---

stellungen. Er enthält u. a. die Personifikationen der vier Städte Rom, Alexandrien, Konstantinopel, Trier, Planeten- und Monatsbilder sowie Constantius II und Constantius Gallus, mit welch letzterem das Jahr 354 als Terminus der Entstehung gegeben ist. Vgl. J. Strzygowski, Die Kalenderbilder des Chronographen vom Jahre 354 (Jahrb. des Kaiserl. deutschen arch. Inst. Ergänzungsheft I), Berlin 1888.

[1] Eusebius, Vita Const. IV 36 f.

[2] Vgl. oben unter Literatur. — Die Bilder der altägyptischen Papyri sind technisch ausschließlich schwarz umrissene oder kolorierte Zeichnungen, nicht Malereien.

gangspunkt Persien ist, für das Christentum im besonderen Mesopotamien mit dem Städtedreieck Edessa, Nisibis und Amida.«

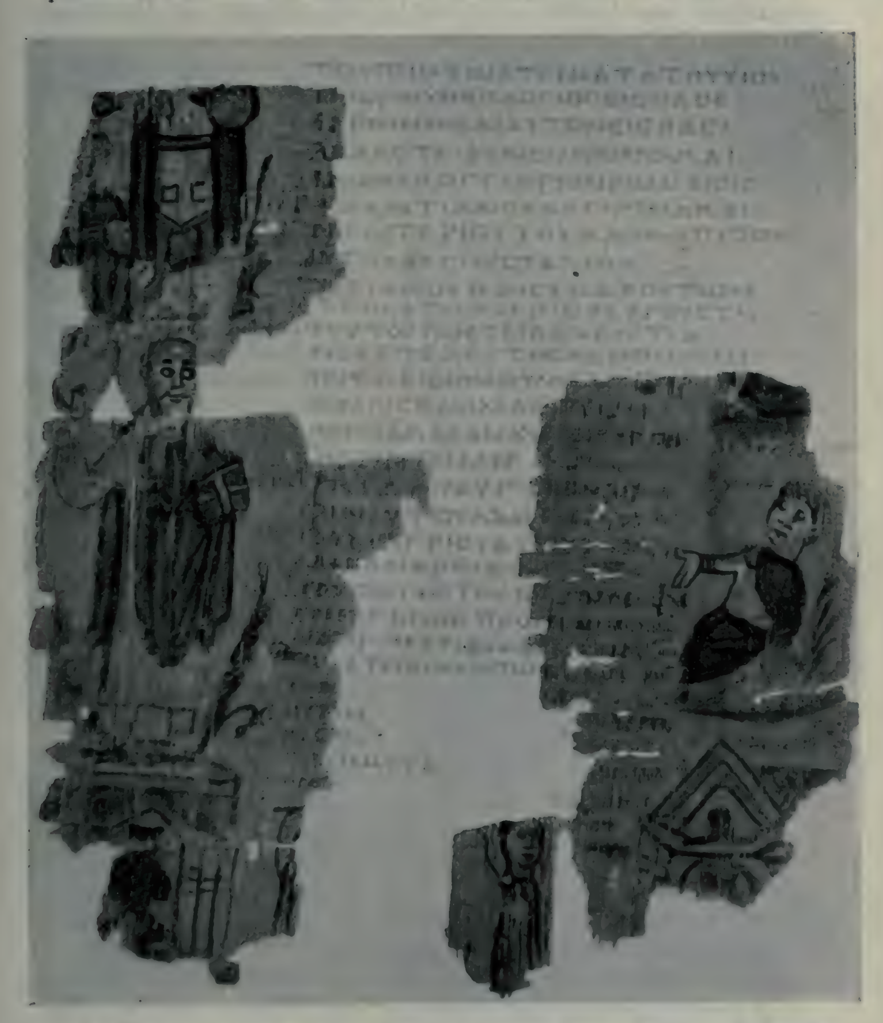


Abb. 213. Papyrusminiatur der Alexandrinischen Weltchronik aus der Sammlung Goleniščev. (Um 400 n. Chr.)

Die verschiedenen Miniaturen auf der Vorderseite des obenstehend in verso abgebildeten Blattes der alexandrinischen Chronik zeigen, mehr oder weniger gut erhalten, Kaiser Honorius als Kind, den Tyrannen Maximus, die mumienartig in Tücher gehüllte Leiche des Patriarchen Timotheos sowie diesen in cathedra. Auf unserer

Abbildung, also der Rückseite desselben Blattes, sieht man oben Theodosius als römischen Imperator im Paludamentum, den orbiculus in der Linken, daneben kleiner seinen Sohn Honorius. Darunter folgt — und hier haben wir unzweifelhaft das älteste Bischofsbild mit gefaltetem Pallium — der bärtige Patriarch Theophilos von Alexandrien (385—412) in Tunika, Omophorion und Nimbus, die Rechte erhoben und das Evangeliar in der Linken.[1] Ihn trennt nur die schematische, allen Bildern ohne Unterschied des Zusammenhanges eigene Standflur von einer Säulenaedicula, in welcher ein Götterbild mit Modius auf dem Haupte sichtbar ist, eine Anspielung auf den Sieg des Christentums über Sarapis und an die unter Theophilos erfolgte Zerstörung des Sarapeion. In den weiter unten sichtbaren Resten und in der Szene rechts mit dem Sarapistempel erblicken die Herausgeber der Chronik mit guten Gründen die Zerstörung ebendieses Sarapeions, der letzten Hochburg des hellenistischen Paganismus, durch die Christen.

§ 185. Die Wiener Genesis[2] zählt auf 26 Pergamentblättern 48 Miniaturen, deren realistisch-klassischer Zug, verbunden mit technischen Details, z. B. der an pompejanische Fresken erinnernden zwischen zartem Rosa und tiefer Bronze wechselnden Carnation, ihre Entstehung vor dem fünften Jahrhundert möglich, wenn nicht wahrscheinlich macht. Sie wird meistens dem 5.—6. Jahrhundert zugeschrieben und trägt Merkmale, welche entweder auf verschiedene Arbeitsmanier eines einzigen oder auf die Tätigkeit mehrerer Miniaturisten hinweisen, jedenfalls auch am Ende Spuren nachlässigerer Arbeit. Die Szenenfolge, vom Sündenfall bis zu Jakobs Begräbnis, steht als idyllische, von Allegorie und Symbol gleich weit entfernte Schilderung ziemlich außerhalb der in den Katakomben gepflegten Kunst, und gerade in dieser Unabhängigkeit von irgendeinem römischen Kanon offenbaren sich Einflüsse des Orients, die auch sonst aus der Benutzung von Teppichziermustern zur Umrahmung der Seiten sowie der später so beliebten Arkadenrahmen zur Teilung des Textes in Kolonnen erhellt. Kein Aufschwung abendländischer Kunst ist es, der hier vorliegt, sondern ein Ausleben hellenistisch-orientalischen Geistes, vielleicht beeinflußt von Rollenbüchern antiochenischen Ursprungs.

Von den Proben, die wir hier nach Garrucci bieten, zeigt gleich das erste Bild, die einleitende Miniatur, in höchst geschickter und naturwahrer Komposition die drei Genesis 6—8 geschilderten

[1] Zum Bilde des Patriarchen vgl. Wilpert RQS 1910, 1 ff. sowie Strzygowski, ebenda 172 ff.

[2] Erste Ausgabe von D. de Nessel, Catalogus sive recensio specialis omnium codicum manuscriptorum graecorum etc., Vindob. 1690, 55—102; die beste ist die von W. v. Hartel und Fr. Wickhoff, Die Wiener Genesis (Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerh. Kaiserhauses XV u. XVI), Wien 1895. J. Poppelreuter, Kritik der W. G., Köln 1908.

Momente des Sündenfalls, Eva, wie sie die Frucht reicht, die Erkenntnis, die Frage Gottes.[1] Während dieses Bild und das folgende vom verlorenen Paradiese zu den besten des ganzen Cyklus und der altchristlichen Miniaturmalerei zählen, fällt die Darstellung der Sintflut stark ab. Es fehlte dem Künstler hier, scheint es, an christlichen Vorlagen für das Sujet, an paganen für die Szenerie. Dagegen kommen Originalität und Naivität an vielen weiteren Bildern aus der heiligen Geschichte voll zum Ausdruck. Es wurden dargestellt: das Verlassen der Arche und Noes Opfer, die Regenbogenszene, Noe mit seinen Söhnen und seine Verspottung, Abraham und Melchisedech, sein Traum und die Verheißung (Eiche Mambre), die Geschichte Lots (2 Bilder), die erneute Verheißung und Abrahams Wohnung zu Bersabee, Geschichte der Rebekka (3),[2] Isaak und Esau, Isaak und Abimelech, Geschichte Jakobs (10), Geschichte Josephs bis zu Jakobs Tode (22). Wo immer möglich,









Abb. 214. **Aus der Wiener Genesis.**
1. Sündenfall. 2. Sintflut. 3. Mahl am Geburtstag des Pharao. 4. Jakobs Tod und Begräbnis.

[1] Die Bedeckung der Blöße ist eine nachträgliche »Verbesserung«. Garr. vol. III 20 sagt: sulla pergamena vedonsi coperti da mano moderna con una pennellata informe, a cui ho sostituto la solita fogliuccia.

[2] Darunter auch die seltene Brunnenszene.

knüpft der Illuminator, welcher zwar der biblischen Erzählung folgt, an zeitgenössische Sitte und Übung an, wovon unsere beiden letzten Abbildungen genügend überzeugen. Die eine veranschaulicht überaus praktisch Genesis 40, 20 ff. An einem Sigma lagert die Dienerschaft, um des Pharao Geburtstag durch ein Mahl zu feiern. Musizierende Frauen ergötzen die Gesellschaft, und Diener kredenzen Wein. Auch der wiedereingesetzte Mundschenk steht hinter der Tafel, dagegen sieht man rechts in angrenzender Landschaft den Obersten der Bäcker an einem Galgen hängen, gemäß der Traumdeutung des Joseph: nach drei Tagen wird Pharao deinen Kopf nehmen und dich an ein Holz hängen, und die Vögel werden dein Fleisch fressen. Auch die darunter abgebildete Miniatur, die letzte des Codex, ist auf Grund zeitgenössischer, und zwar orientalischer Sitte, konzipiert.

Aus derselben Quelle wie die Wiener Genesisminiaturen scheinen die Illustrationen der Cottonbibel geflossen zu sein, deren Typen jedoch ungleich roher sind und keineswegs denselben Geist der Antike atmen. Von zwei Geistlichen aus Philippi dem König Heinrich VIII. und von diesem wiederum dem Sir Cotton geschenkt, verbrannte 1731 der größte Teil des wertvollen Codex, so daß von 250 Miniaturen auf 65 Blättern wenig über die Hälfte übrigblieb. Dieser Rest der aufs 5.—6. Jahrhundert zurückgehenden Handschrift liegt heute im British Museum und harrt einer würdigen Publikation.[1] Auch die Quedlinburger Itala, spärliche Reste einer vermutlich durch einen sächsischen Kaiser aus Italien mitgebrachten illustrierten Itala, dürfte hier, wenigstens was ihre Entstehungszeit angeht, einzureihen sein. Von den fünf vorhandenen Pergamentfolien tragen vier Miniaturen, und zwar nicht weniger als vierzehn Bilder aus der Geschichte Samuels und Sauls, Abners und Salomons.[2] Erwähnt seien auch die beiden Bilder des Münchener Codex purpureus Cim. 2 aus dem sechsten Jahrhundert.

§ 186. Auch die Josuarolle des Vatikan, deren Publikation schon Winckelmann beabsichtigte, ist ein Originalfragment des fünften oder sechsten Jahrhunderts, dessen Bildtypen aber auf ältere Zeit zurückgehen. Es fehlen Anfang und Ende des wenig über 11 m langen guterhaltenen Pergamentrotulus, auf welchem der von 23 Gouachemalereien illuminierte griechische Text des Josua geschrieben steht.[3] Technisch erinnert die Malweise

[1] Proben bei Garr. tav. 124 f. Die Londoner Society of Antiq. gab unmittelbar nach dem Brande eine Reihe dieser Miniaturen in den Vetusta Monumenta (London 1744) p. LXVII ff. heraus. Vgl. Tikkanen, Die Genesismosaiken in Venedig und die Cottonbibel, Helsingfors 1889.

[2] V. Schultze, Die Italaminiaturen der kgl. Bibliothek in Berlin, Berlin 1899.

[3] Spätere Beischriften haben Garrucci, welcher diese Miniaturen auf tav. 157—167 bringt, und andere verleitet, die Handschrift dem achten Jahr-

an die Papyrusminiatur. Der kriegerische Inhalt dieser Bilder scheint vielfach in Anlehnung an Reliefs der Triumphsäulen und -bögen der Kaiserzeit verfaßt zu sein, und namentlich die zahlreichen Personifikationen muten ganz hellenistisch an. »Für das Idyll fand sich keine Stätte, sondern Unruhe und Leidenschaft, Ringen, Siegen und Unterliegen galt es im Bilde zu fixieren. Eine reiche Phantasie gab die Möglichkeit, der Gefahr der Wiederholung zu entgehen, und eine richtige Einsicht suchte und fand im Strome der Bewegung doch auch Ruhepunkte. So stehen wir auf einem anderen Boden, aber wir entdecken auch ein Verwandtes: die freie künstlerische Erfassung des Stoffes ohne Beengung durch eine religiöse oder theologische Reflexion. Eine lebensvolle Geschichte lebensvoll wiederzugeben war das einzige Bestreben des Malers. Er hat diese Vorgänge nicht anders behandelt, als der Illustrator der Mailänder Ilias die trojanischen Kämpfe.«[1] Seine Eigenart erschwert es, den Ursprung dieses Rotulus festzustellen und so sein Verhältnis zu den übrigen inhaltlich ganz verschiedenen Miniaturen derselben Epoche zu klären; doch spricht manches für Alexandrien als Heimat der Bildtypen. Zeitlich steht ihm jedenfalls am nächsten der Wiener Codex des Dioskorides (Med. graec. 5), ein Pflanzenwerk durchaus profanen Inhalts, welches für die Prinzessin Juliana Anica († 527) geschrieben und gemalt war und in dessen Miniatur tastbar wird, »wie das byzantinische Stammland Kleinasien auf Konstantinopel übergreift und der ohnehin orientalisch durchsetzte Hellenismus im Gefolge des Christentums von einer neuen, vom Orient ausgehenden Flutwelle durchtränkt, zum Byzantinismus wird«.[2]

§ 187. Auch in der Χριστιανικὴ τοπογραφία des alexandrinischen Indienfahrers Kosmas herrscht jenes dem Abendlande fremde Element, aber in solcher Mischung, daß man an vielen Stellen geläufige Paradigmen der altchristlichen Kunst herausgreift. Der unter dem Namen Kosmas Indikopleustes bekannte, aber leider dem Verfall nahe quadratische Codex,[3] im Stil verwandt

hundert zuzuweisen. Eine allen Anforderungen genügende Reproduktion des Volumen picturarum, quibus liber Iosue illustratur (Cod. Vat. Pal. graecus 432), erschien in der Sammlung Codices e Vaticanis selecti, phototypice expressi iussu Pii papae X unter dem Titel Il rotulo di Giosuè, Milano 1907.

[1] V. Schultze, Archäologie 191.

[2] Strzygowski, Byzant. Denkm. III. u. ebenda die Arbeit von Dietz. Vgl. auch Premerstein, Wessely et Mantuani, De codicis Dioscuridei Aniciae Iulianae Vindobonensis historia, forma, scriptura, picturis, Leyde 1906.

[3] Die Sammlung Codices e Vaticanis selecti bringt ihn unter dem Titel Le miniature della Topografia cristiana di Cosma Indicopleuste (Vaticanus graecus 699) im zehnten Bande hrsg. von Stornajolo, Milano 1908. Vgl. Garr. tav. 142—153 und Strzygowski, Der Bilderkreis des griechischen Physiologus, des Kosmas Indikopleustes und Oktateuch (Byzantin. Archiv. II), Leipzig 1899 und Nachtrag Byz. Ztschr. 1901, 218 f. — Eine Abschrift des

mit der Josuarolle, stammt aus dem neunten Jahrhundert, geht aber als Kopie nach einem hellenistisch-orientalischen Originale, für dessen Entstehung Alexandrien und Antiochien in Betracht kommen, zweifellos auf die ca. 536 - 547 von Kosmas in einem Sinaikloster im Anschluß an die Bibel verfaßte physikalische Geographie zurück, und zwar allem Anschein nach ohne Zwischenglied. Seine farbenprächtigen 54 Miniaturen verraten bei aller Eigenheit antike Schulung und stellenweise — so namentlich in den Einzelfiguren — einen so ausgesprochen monumentalen Charakter, daß man unwillkürlich ihre Vorbilder im Kirchenschmuck des Ostens suchen möchte.

Die erste Miniatur zeigt in einem Kreise eingeschlossen die Büste des Herrn, gekrönt vom einfachen Kreuze. Er trägt in der Linken ein Buch und erhebt segnend zwei Finger der Rechten. Die Beischrift OKCMWNIC OXC kehrt an anderer Stelle in lesbarer Form wieder und bedeutet ὁ κύριος ἡμῶν Ἰησοῦς ὁ Χριστός.[1] Im übrigen beziehen sich sämtliche Malereien auf jene biblisch-allegorischen Einsätze, von denen der Text durchflochten ist. Die tragende Idee huldigt der maiestas Domini, welche im vorletzten nach Art einer Apsiskomposition entworfenen Bilde der Auferstehung gleichsam zum Ausdruck kommt, und illustriert Voransage, Erscheinen und Sieg des Heilandes. Die Reihenfolge der Figuren knüpft nicht an die geschichtliche Entwicklung, sondern an die Bedürfnisse des Textes an. So ziehen gleich im ersten Teil des Codex im bunten Wechsel Johannes, Moses, Aaron, Abel, Noe, Enoch am Auge vorüber. Es folgt eine Darstellung der zwölf Jahresmonde durch zwölf in einen Kreis verteilte Engelpaare, Melchisedech, das heilige Zelt, Abrahams Opfer in erweiterter Komposition, Isaak, Judas und Jakob, die Bundeslade, des Moses Berufung. David und Salomon erscheinen in prunkender »byzantinischer« Auffassung, die Himmelfahrt des Elias in altchristlicher Manier. Dann kommen zahlreiche statuenähnliche Einzelbilder: Osia, Michäas, Joel, Amos, Abdias, Nahum, Habakuk, Sophonias, Aggäus, Zacharias, Malachias, nur unterbrochen von der Jonaskomposition, welche die altgewohnten Szenen der Katakombenkunst in sich vereinigt. Von der Vision des Isaias gibt unsere

---

Codex besitzt die Laurentiana zu Florenz in plut. IX 28. — Stilistisch verwandt erscheinen die Bilder einer syrischen Bibel des neunten Jahrhunderts in der Pariser Nationalbibliothek (Cod. Syr. 341).

[1] Der Florentiner Codex beginnt mit dem Bilde des Hirten David und dem auf dem Hügel der vier Paradiesesflüsse gepflanzten Kreuze (mit Umschrift IC XC NIKA), zu dessen Seiten die Apostelfürsten stehen. Auf fol. 42 verso ist dargestellt der Engel, welcher den vier Reichen voranschreitet. Letztere (α βαβυλονίων β μήδων γ πέρσων δ μακεδόνων) sind personifiziert. Außerdem kommen zwei Szenen aus der Genesis, eine aus Exodus vor, welche im vatikanischen Codex fehlen, nämlich Adam und Eva, das Manna- und Wachtelwunder, die zwölf Steine aus dem Jordan.

Abb. 181 ein Vorstellung; es reihen sich an Jeremias, Ezechiel (Vision), Daniel in der Grube, dann in Gruppen auf einer einzigen Seite die Medaillonbilder von Anna und Simeon sowie in größerer Gestalt Maria, Jesus, Johannes, Zacharias und Elisabeth. Nun kommen wieder die Einzelbilder von Matthäus, Markus, Lukas, während Johannes schon im Anfang des Codex vorkam, dann der S. 390 erwähnte Petrus mit drei Schlüsseln, die eigenartige Steinigung des Stephanus, Sauls Bekehrung und nach dem ideellen Schlußbilde noch Isaias mit Ezechias und das Sonnenwunder.

§ 188. Die 1879 von O. v. Gebhardt und Adolf Harnack entdeckte, 188 Pergamentblätter starke, mit Silber und Gold geschriebene Purpurhandschrift von Rossano in Calabrien (Codex Rossanensis) beansprucht als ältestes erhaltenes Bilderevangelium ungleich höheres Interesse, zumal sich aus ihm auch evident der Zusammenhang zwischen der Miniatur und Kirchenmalerei ergibt.[1] Auch hier weichen die Typen von denen der abendländischen Kunst ab. Der Codex stammt aus Vorderasien, nach Baumstark wohl näherhin aus Antiochien [2], und kam wohl durch Mönche (Basilianer?) nach Süditalien. Künstlerisch nahe stehen ihm die Pariser Matthäusfragmente aus Sinope, und im Verein mit diesen sowie der gleichfalls dem vorderasiatischen Kreise angehörigen Wiener Genesis repräsentiert er eine Klosterkunst, die den hellenistischen Papyrustypus bevorzugte, im Gegensatz zum orientalischen (mesopotamischen) Pergamenttyp, wie ihn der gleich zu besprechende Rabbulacodex repräsentiert.[3] Der Rossanocodex dürfte der Uncialschrift nach dem Anfange des sechsten, wenn nicht gar dem Ende des fünften Jahrhunderts angehören. Er enthält zwei Titelminiaturen, 40 Propheten sehr gleichmäßiger Arbeit und 18 biblische Szenen, fast alle ohne landschaftliche Staffage. Diese biblischen Sujets sind: die Erweckung des Lazarus,

[1] O. v. Gebhardt und A. Harnack, Evangeliorum Codex Graecus purpureus Rossanensis, VI. seculo scriptus picturisque ornatus. Seine Entdeckung, sein wissenschaftlicher nnd künstlerischer Wert, Leipzig 1880. — A. Haseloff, Codex purpureus Rossanensis, Berlin 1898. — A. Muñoz, Il codice purpureo di Rossano e il frammento Sinopese, Roma 1907.

[2] A. Baumstark, Bild u. Liturgie in antiochenischem Evangelienbuchschmuck des 6. Jahrh. (die Heimat des Codex purp. Ross. im Lichte der Liturgiegeschichte); Ehrengabe deutscher Wiss. 233—252.

[3] Zu den Fragmenten von Sinope vgl. neben dem Note 1 genannten Werke von Muñoz die Publikation von Omont, Peintures du manuscrit grec de l'Evangile de saint Mathieu, Monuments Piot VII, Paris 1901. — Die Darstellungen in diesem gleichfalls auf Purpur geschriebenen Tetraevangelium sind: Enthauptung des Johannes im Anschluß an Matth. 14, 11, die Brotvermehrung (fast zerstört), Heilung der beiden Blinden vor Jericho, das Wunder vom verdorrten Feigenbaum und neben jedem dieser Bilder der Busto eines Propheten. Vgl. H. Omont, Manuscrit grec de l'évangile selon S. Mathieu. Journal des savants 1900, 279—285.

der Einzug in Jerusalem, Säuberung des Tempels, die Parabel von den Jungfrauen, Fußwaschung, Abendmahl, Christus in



Abb. 215 **Codex von Rossano: Christus vor Pilatus. Judas' Reue und Ende.**

Gethsemane, Blindenheilung, die Parabel vom barmherzigen Samariter, Christus vor Pilatus, Reue und Tod des Judas, die Juden vor Pilatus, Christus und Barrabas. Die Pilatusszenen werden auf Mosaikkompositionen eines Tympanons zurückgeführt. Die

Abb. 215 wiedergegebene Darstellung zeigt im oberen Felde den Herrn vor Pilatus. Der bärtige Landpfleger thront vor einem weißbehangenen mit den Kaiserbildern verzierten Tisch, auf dem Tintenfaß und Schreibrohre liegen. Hinter ihm zwei Pagen mit goldenen Halsketten, welche die gold- und purpurverbrämten Standarten halten, auf welchen ebenfalls die Kaiserbüsten erscheinen. Pilatus legt die Rolle ans Kinn und betrachtet den Herrn, den seine Ankläger, zwei Hohepriester, vorführen. Gegenüber stehen als Zeugen oder Gefolge fünf Personen in langen Gewändern. Im unteren Felde sitzen die beiden Hohepriester unter einem Baldachin in lebhafter Abwehr gegen den Verräter, der die Silberlinge zurückbringt. Rechts hängt Judas am Vorderast eines Baumes. Man vergleiche hierzu die entsprechende Darstellung des Mailänder Diptychon (Abb. 168) sowie für Judas' Tod das S. 359 vorgeführte Londoner Elfenbein. Als weitere Probe stellen wir hier eines der bereits S. 402 erwähnten Abendmahlsbilder mit einem Mosaik in S. Apollinare in Ravenna zusammen, um damit den gemeinsamen Ursprung der Vorlage, die man in rein abendländischer Kunst vergebens sucht, zu dokumentieren.[1]





Abb. 216. Miniatur des Codex Rossanensis (1) und Mosaikblatt von S. Apollinare in Ravenna (2).

§ 189. Die hervorragendste unter den bisher bekannt gewordenen orientalischen Miniaturen der alten Zeit ist der Rabbulacodex der Laurentiana, ein von dem Mönch und Kalligraphen Rabbula im Johanneskloster von Zagba (Mesopotamien) geschriebenes Evangeliar. Die wichtige Handschrift datiert vom Februar 897 der Seleukidenära, also vom Jahre 586, wurde für den Priester Johannes von Larbic angefertigt und kam 1497 von Mesopotamien nach Florenz.[2] Unter ihren sieben großen Miniaturen befindet

[1] Das Motiv hat sich lange in der Kunst erhalten. Vgl. die dem 11. Jahrh. zugeschriebene Elfenbeinplatte der Sammlung Stroganoff. Gräven, Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke Serie II n. 80.

[2] Garr. tav. 128—140.

sich die S. 361 erwähnte Kreuzigungsgruppe, die übrigen stellen, abgesehen von den Vorsatzblättern, die Wahl des Matthias, die Himmelfahrt, das Pfingstwunder und den thronenden Christus zwischen zwei Heiligen dar, deren jeder von einem Mönch



Abb. 217. **Kolumnenminiatur des Rabbulacodex.**

geleitet ist. Der Codex bringt die schönsten Proben jener seit Eusebius üblichen Arkaden oder Kanontafeln, in deren Kolumnen die Parallelstellen der Evangelien durch griechische Zahlen angezeigt zu werden pflegten. Sie gingen auf die karolingische Miniaturmalerei und in zahlreiche Handschriften des Mittelalters über, ebensowohl wie jene kleinen biblischen Bildchen ihres architektonischen Rahmens, welche zum erstenmal im Evangeliar von

Soissons als Initialen vorkommen.[1] Der Cyklus dieser Miniaturen sehr kleinen Maßstabes umfaßt über 60 Darstellungen. Das von uns gebotene Muster zeigt oben den Propheten Michäas und gegenüber Jonas unter der »Laube« neben der Stadt Ninive und unterhalb Jesus und die Samaritanerin am Brunnen bzw. die Heilung der gekrümmten Frau (Luk. 13). Baumstark verweist auf die engen Beziehungen, die zwischen diesen Prophetenbildern und den Bildern des Pariser syrischen Alten Testaments greifbar sind »und die nur dahin sich deuten lassen, daß die ersteren aus der mithin wohl noch dem 5. Jahrhundert angehörigen Originalfassung der letzteren in den Evangelienschmuck herüber genommen wurden«.[2] Außerdem sieht man Motive aus der Tierwelt. Bemerkenswert ist die echt orientalische Architektur, wobei die Bogen ohne Vermittlung des Architravs auf dem Säulenkapitell ruhen, wie das z. B. auch am Kaiserpalast in Spalato vorkommt.

§ 190. Das Edschmiatsin-Evangeliar. Zeigt die Wiener Genesis, wie der Papyrusstil alttestamentlicher Illustrationen auf Pergament übertragen wird, der Rossanensis, wie er dann auch beim Schmucke der Evangeliare verwendet wird, der Rabbulacodex aber, wie er dem mit den Klöstern vordringenden orientalischen Schmuckstil Tür und Tor öffnet, so haben wir, um mit Strzygowski[3] zu reden, im Edschmiatsin-Evangeliar[4] ein Werk, das diese Entwicklung besonders handgreiflich macht. »Die zweifellos ältere Miniaturenfolge am Ende der Handschrift[5] ist zwar deutlich orientalisch durchsetzt, aber im wesentlichen doch noch hellenistisch. Die Verkündigungen an Zacharias und Maria sowie die Magieranbetung verzichten auf jede Rahmung, führen in einem geradezu monumentalen Stile die Figuren von hellenistischen Architekturmotiven vor. In der Taufe Christi machen sich wie in den Psaltern Paris. 139 und Reg. 1 die ersten Spuren des neuen Pergamenttypus in dem rein linear raumabgrenzenden Rahmen geltend. Die Miniaturen am Anfange[6] endlich zeigen den neuen Schmuckstil voll entwickelt. Diese Arkadenmotive mögen hellenistisch in Grundschema und einzelnen Motiven sein, die Absicht auf Schmuck bildet die durch die Evangelienkonkordanz gegebene Anregung doch ganz im neuorientalischen Stile um. Man mag diese Miniaturen wie immer

[1] Vgl. H. Janitschek, Das orientalische Element in der Miniaturmalerei. (Straßburger Festgruß an Anton Springer.) Berlin-Stuttgart 1885.

[2] OC 1915, 172.

[3] Eine alexandrinische Weltchronik 183.

[4] J. Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar. Beiträge zur Geschichte der armenischen, ravennatischen und syro-ägyptischen Kunst. (Byzantinische Denkmäler I.) Wien 1891.

[5] a. a. O. Tafel V u. VI.

[6] a. a. O. II u. III.

datieren, sie bleiben doch zusammen mit denen des armenischen Evangeliars der Königin Mlke vom Jahre 902 das bedeutendste Zeugnis der Entstehung des neuen Stiles der Miniaturen auf Pergament.«

Das früheste sicher datierte und lokalisierte Beispiel jenes von Persien über Armenien nach Ostrom vordringenden Geschmackes, der dann überall gültig für die Ausstattung der Handschriften wurde, erblickt Strzygowski in einem aus dem Kloster Drarsak in Kilikien stammenden Evangeliar zu Tübingen.[1]



Abb. 218. **Miniatur aus dem griechischen Psalter (nr. 139) der Nationalbibliothek zu Paris.**

§ 191. Jüngere Miniaturen. Von sonstigen altchristlichen Miniaturen wäre noch zu nennen das Cambridge-Evangeliar, Codex 286 des Corpus Christi-College zu Cambridge. Es enthält zwei Miniaturen, in denen 24 Szenen aus dem Leben Jesu, darunter Abendmahl mit Kreuztragung, verteilt sind. Der jugendliche Christustyp und manche Details erinnern im Gegensatz zu dem bisher besprochenen an die Plastik des vierten Jahrhunderts, die Gesamtkomposition an bestimmte Elfenbeinwerke. »Mir ist kein Zweifel,« sagt Kraus, »daß sie die einfache Übersetzung einer bzw. zweier Elfenbeintafeln sind, in welchen wir die nächsten Verwandten des Dittochäum des Prudentius zu sehen haben.«[2] Die Arbeit wird dem siebten Jahrhundert zugeschrieben, näherhin als eines der von Papst Gregor dem Abt Augustinus dedizierten Bücher bezeichnet.[3]

---

[1] Strzygowski, Kleinarmenische Miniaturenmalerei; die Miniaturen des Tübinger Evangeliars MA XIII 1 vom J. 1113 bzw. 893 n. Chr. (Veröff. der K. Universitätsbibl. zu Tübingen I), Tübingen 1907. — Über die Beziehungen jüngerer Denkmäler zum Urchristentum vgl. A. Baumstark, Eine Gruppe illustrierter armenischer Evangelienbücher des XVII. und XVIII. Jahrhunderts in Jerusalem, Monatshefte f. Kunstw. 1911, 249—260 mit Tafeln.

[2] Kraus, Gesch. der christl. Kunst I 469.

[3] Coodwin, Evangelia Augustini. An historical and illustrative description etc., Cambridge 1847. — Garr. tav. 141. — Für England kämen

Neben der von Abt Ceolfried geschriebenen und 716 von ihm dem hl. Petrus gewidmeten Bibel, die heute unter dem Namen Codex Amiatinus als älteste aus dem Besitz der alten Kirche gerettete Handschrift bekannt ist und nur ein Bild des jüdischen Tabernakels, des Esdras und des thronenden Herrn enthält,[1] ragt





Abb. 219—220. **Aus dem Pariser Psalter: David besiegt und tötet Goliath. Gesetzgebung auf Sinai.**

als weiteres, bisher dem Abendlande zugesprochenes Werk der Ashburnham-Pentateuch hervor,[2] so genannt nach seinem vorübergehenden Besitzer Lord Ashburnham. Er enthält bei einer Stärke von noch 142 Pergamentfolien 19 Miniaturen, welche den entsprechenden Text ergänzen. Die Zusammenstellung vieler Szenen auf knappem Raum hat dieses Buch mit anderen Bilderbibeln, z. B. dem Cambridge Evangeliar, gemeinsam; anderseits läßt sich nicht feststellen, auf welchen Vorlagen (hellenistisch?,

---

außerdem die von Beda erwähnten imagines und picturae des Klosters Weremouth-Jarrow in Betracht, welche Benedikt aus Rom mitbrachte und die jedenfalls in Form von Bildtafeln und Miniaturen zu denken sind. Vgl. Beda in Migne PL XCIV 720 sowie Zettinger, Weremouth-Jarrow und Rom im siebten Jahrhundert: Katholik II 1901, 193—209.

[1] de Rossi im ersten Bande der Codices Palat. lat. bibliothecae Vaticanae, Roma 1886 sowie im Ommagio giubilare al Sommo Pontefice Leone XIII della Bibl. Vat., Roma 1888. — Garr. tav. 126 ff.

[2] O. v. Gebhardt, The miniatures of the Ashburnham Pentateuch, London 1883 (20 Tafeln). A. Springer, Die Genesisbilder in der Kunst des früheren Mittelalters mit besonderer Berücksichtigung des A.-P. (Abh. der Kgl. sächs. Akad., phil.-hist. Klasse IX.) Leipzig 1884. Vgl. auch Strzygowski, Orient oder Rom 32 ff.

semitisch?) sie fußt. Naheliegend wäre wohl der Gedanke an altchristliche Bildersammlungen, wie die Musterbücher der Künstler, aber aus diesen kann der Miniator nur indirekt geschöpft haben; Roheit der Mache, Mangel an Kompositionsgabe und ungeschickte Schilderung sprechen dagegen. Nur wenige Bilder, z. B. die Tötung der Erstgeburt, die Scheidung Jakobs und Labans verraten Verständnis für Seelenstimmung und Vertrautheit mit der Szenerie.

Zu diesen Trümmern kommt noch eine Reihe von mittelalterlichen Handschriften, in deren Illustrationen sich unzweifelhaft antiker Geist erhalten hat. So enthält der Psalter der Pariser Nationalbibliothek Cod. graec. 139 aus dem zehnten Jahrhundert Vorlagen, welche der Kunst des vierten Jahrhunderts naheliegen.[1] Die Personifikationen der Sophia und Prophetia zu Seiten des königlichen Sängers (Abb. 218) sind Zeugnisse dafür, ebensogut wie die Bilder der Nacht und Morgenröte an anderer Stelle des Codex und wie die Szene des harfespielenden David im vatikanischen Psalter, dem Cod. Reg. Christ. Nr. I.[2]

Der Pariser Psalter — nach Baumstark eine Schöpfung des asiatischen Hellenismus, dem ein christlich-antikes Bilderbuch in Rollenform zugrunde liegen mag — ist der älteste Vertreter seiner Gattung mit Vollbildern. Er zeigt die bildmäßige Auffassung in der altchristlichen Miniaturmalerei auf ihrer höchsten Stufe. Ein zweiter Grundtyp orientalischer Psalterillustration kennt dagegen nur Randbilder, wie im Chludovpsalter, bzw. eine den Text von der Seite her unterbrechende Illustration, wie im serbischen Psalter der Münchener Hof- und Staatsbibliothek. Wichtiges Neumaterial haben wir in diesen wie in allen das Gebiet orientalischer Miniatur streifenden Fragen von den Untersuchungen A. Baumstarks zu erwarten.[3]

Auffallend bleibt auch bei der Buchmalerei die führende Rolle der Orientalen und Griechen. Abendländische Vorlagen, nach denen altchristliche Miniaturisten gemalt hätten, sind nicht vorhanden, der lateinische Bibeltext erfuhr in den seltensten Fällen eine entsprechende Ausschmückung. Nach fremden Vorlagen schufen selbst die Künstler der Quedlinburger Itala und der Bibelhandschrift vom Monte Amiata, deren Bilder auf syrische zurückgehen. Auch der lateinische Ashburnham-Pentateuch und das Cambridge Evangeliar verweisen nach Syrien.

---

[1] R. Berliner, Zur Datierung der Miniaturen des Cod. Par. gr. 139, Weida 1911, hält den Codex für ein mittelalterlich überarbeitetes urchristliches Original.

[2] Vgl. Wulff 284 ff. sowie fürs Allgemeine Springer, Die Psalterillustration im frühen Mittelalter, Leipzig 1880.

[3] Vgl. A. Baumstark, Frühchristl.-syrische Psalterillustration in einer byzantinischen Abkürzung. OC 1905, 296—320; ferner 1911, 106 u. 305 ff.; 1913, 115 ff. u. 305 ff.

Selbst die profanwissenschaftliche Literatur der Lateiner schöpft, was mittelalterliche Kopien erkennen lassen, fast ausschließlich aus hellenistisch orientalischen Quellen.[1]

Welch mannigfachen Ertrag das Studium der alten Miniaturen abzuwerfen verspricht, das läßt schon der wiederholt betonte Zusammenhang mit der Kirchenmalerei ahnen. Aber noch mehr, der Strom, der diese Kunst dem Abendland übermittelt, ist der Strom der Klostertradition, die sich nicht auf die Malkunst beschränkte, sondern auch in Architektur und Plastik Entscheidendes leistete. Unter diesem Gesichtspunkt ist ebenso bemerkenswert wie der zuletzt von Sesselberg und Lowrie unternommene Versuch, unsere frühmittelalterliche Ornamentik aus der Unmasse der orientalischen Teppiche und Stoffe, die damals das Abendland überschwemmten, zu erklären, der andere von G. Hermanns, Beziehungen nachzuweisen zwischen der Miniaturenornamentik und der romanischen Baukunst. Mag auch bei diesen Studien übersehen worden sein, daß alle drei Künste nebeneinander an der orientalischen Invasion im Abendland beteiligt sind, so ist doch zweifellos damit der rechte Weg eingeschlagen. Jeder Einzelfund erscheint darum wichtig, um so mehr als das reiche von der römischen Kirche gehütete Material aus der entscheidenden Zeit des ersten Jahrtausends fast spurlos verloren gegangen ist.

---

[1] Vgl. G. Swarzenski, Jahrb. d. kais. arch Inst. 1902, 45 ff.



Kopfgefäß aus der Menasstadt.

Viertes Buch.

Die altchristliche Plastik.



Abb. 221. **Der Porphyrsarkophag der Constantia, der Tochter Constantins d. Gr., aus ihrem Mausoleum zu Rom.**
(Museo Pio-Clementino des Vatikan.)

Erster Abschnitt.

Die monumentale Plastik.

Auch bei Betrachtung der plastischen Werke des Urchristentums muß das herrschende Vorurteil abgestreift werden, als stellten die römischen Denkmäler eine allgemein gültige Syntax plastischer Formen und Typen dar. Hellenistische und orientalische Ströme sind es gewesen, die dasselbe Altrom mit Vorlagen, ja selbst mit Material versahen, welches der hellenistischen Invasion der ersten Jahrhunderte seine besten Architekten und kühnsten Bauwerke verdankt. Im näheren Orient waren nicht nur die bildnerischen Urtypen der christlichen Kunst zu Hause, sondern naturgemäß auch die monumentale Steinplastik des Urchristentums. Denn im Osten war die sakrale Architektur zu einer Zeit bereits in voller Entwicklung begriffen, wo man im Abendlande nicht entfernt an die Errichtung von Kirchenbauten denken durfte. Man vergleiche ferner, um nur ein Beispiel herauszugreifen, die architektonischen Formen und die Kirchenplastik der altchristlichen Menasstadt in ihrer Glanzperiode im fünften Jahrhundert und die gleichzeitige christliche Kirchenkunst Roms. Dort im weltverlorenen Heiligtum der Wüste vier verschiedene Typen des basilikalen Schemas und ein bemerkenswerter Reichtum an plastischen und dekorativen Formen, hier am Erbsitz der Weltherrschaft kaum selbständiges Schaffen, wenig Wechsel in der Formengebung, massenhafte Verwendung älteren plastischen Materials, und was die konstantinische Großplastik anlangt, völliges Erliegen in den Armen des hellenistischen Ostens!

§ 192. Säulenplastik. Wie reich die Motive waren, die bereits im vierten und fünften Jahrhundert dem Hauptschmuck der Säule, dem krönenden Kapitell, Abwechslung verliehen und ein völliges Verlassen der Säulenordnungen der Antike zeigen, das erweist ein Blick auf unsere Abb. 222, ein Vergleich mit den Kapitellen der Kultgebäude von Ravenna, Syrien, Kleinasien. Die alten strengen Formen sind zwar noch geduldet, vorherrschend aber bereits einmal das Kompositkapitell, vorzugsweise korinthischer Ordnung, und dann das Kapitell mit ausgesprochen christlichem Dekor. Letzterer tritt zunächst diskret auf, in der Form eines in die Mitte der Deckplatte des korinthischen Akanthuskapitells gesetzten kleinen Kranzes mit eingelegtem Kreuz, so wie wir es

in der Geburtskirche zu Bethlehem, in der Menasstadt und anderwärts antreffen. Allem Anschein nach haben wir hier den Grundtypus des spezifisch konstantinischen Kapitells zu erkennen. Er war bis ins sechste Jahrhundert hinein beliebt, erfuhr aber Hand in Hand mit der Behandlung des Akanthus manche Wandlung.[1]



Abb. 222. **Typische Marmorkapitelle des 4.—5. Jahrhunderts aus den Menasheiligtümern.**

Auch das Kapitell mit dominierendem christlichen Abzeichen ist konstantinischen Ursprungs. Die bisher bekannten Beispiele (Menasstadt usw.) haben meist den vereinfachten, kämpferähnlichen korinthischen Typ. Auf zwei Seiten des Hauptkörpers, seltener auf einer, erscheint das Kreuzmonogramm bzw. Kreuz in der corona triumphalis, die unten in einer Schleife mit aus-

[1] Vgl. Strzygowski, Mitt. des arch. Inst. in Athen, 1889, 281 ff. Eine grundlegende Arbeit zur Entwicklung des Kapitells bereitet Sir Martin Conway vor.

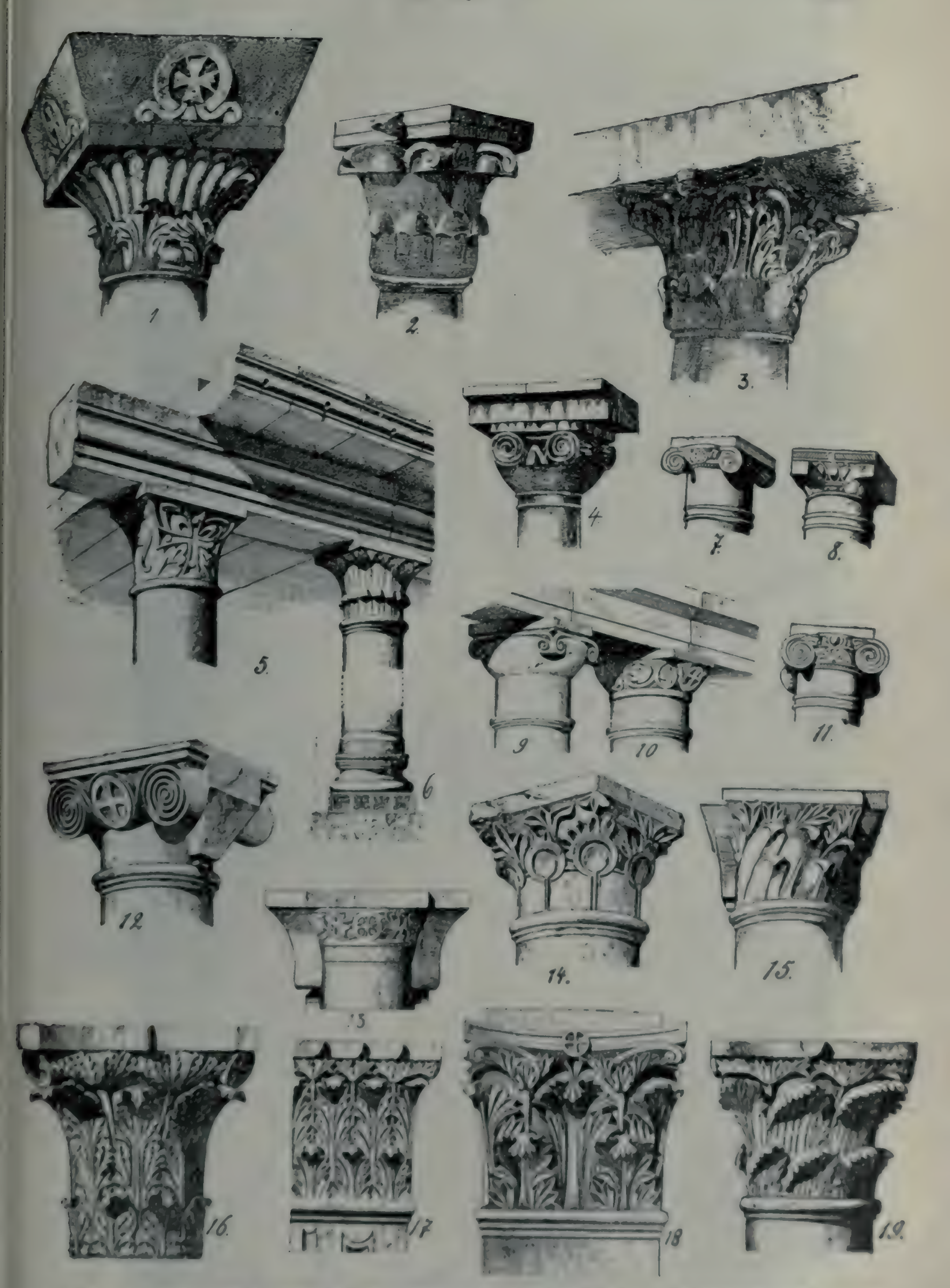


Abb. 223. Altchristliche Kapitelle der Menasstadt (1—4) und aus Kirchen Centralsyriens (5—19).

einanderwehenden Bändern abschließt. An Stelle des Siegeskreuzes oder mit ihm abwechselnd tritt frühzeitig die symbolische Taube in die Mitte der Deckplatte zwischen die Voluten, so wie wir es in S. Apollinare Nuovo in Ravenna, in der Menasstadt (Abb. 222 Nr. 2) sowie häufiger auf ägyptischen Denkmälern sehen. Taubenkapitelle des großen Baptisteriums der Menasstadt zeigen bereits die fast den ganzen Hauptkörper des Kapitells füllenden Ecktauben auf rein architektonischem Hintergrunde (Abb. 222 unten).

Konstruktive Bedürfnisse der östlichen (vorderasiatischen) Kunst brachten vom sechsten Jahrhundert ab eine Umformung der Grundformen des Kapitells mit sich, und Würfelkapitelle, Trichterkapitelle, Korbkapitelle verdrängen in vielen Fällen die alten Formen. Blatt- bzw. Figurenschmuck paßt sich der Würfelform an, und an der plastischen Ausarbeitung nimmt nun auch der Kämpfer teil, das notwendig gewordene Zwischenglied zwischen Kapitell und Gewölbebogen. Die Anschmiegung der Kapitelle an die Architektur zeigt sich vielleicht am schönsten in der großen Hagia Sophia, wo sie Rundungen annehmen, um die Harmonie des Baues nicht zu stören. In einem Helldunkel à jour gearbeitet wirken sie überhaupt mehr dekorativ und ornamental als plastisch.

Die Tempel- und Palastarchitektur des Orients gab den Anstoß dazu, auch den Säulenschaft ornamental oder bildnerisch auszustatten. Skulptierte Säulen und Pfeiler scheinen von Mesopotamien (das von Persien empfing) aus ihren Weg in die christliche Kunst des Abendlandes gefunden zu haben. Von der einfachen Spiralsäule und der Rippung bis zum Umranken und Überspinnen des Schaftes mit Netz und Gittergeflecht, geometrischem Dekor oder Pflanzenranken (Weinlaubsäule)[1] finden sich zwar aus älterer Zeit nur wenige Architekturbeispiele — abgesehen von Profanbauten (Palast von Amida) — doch verweist die Bildnerei der zahlreichen Säulensarkophage deutlich nach Vorderasien, und die Parallelen zu Sakkara und Bawit belegen ähnliche Schmuckformen für Ägypten.[2]

Auch bildnerischen Schmuck zeigen manche Säulenschäfte, wohl zumeist solche, die an Ciborien Verwendung fanden. Das klassischste Beispiel dieser Art sind die syrischen Reliefsäulen vom Hochaltar von S. Marco in Venedig, von denen wiederholt die Rede war. In ihnen haben wir »einen zusammenhängenden neu-

---

[1] Das syrische Motiv der Weinlaubsäule scheint sich im ganzen Mittelmeergebiet eingebürgert zu haben. Vgl. Gsell in den Atti del II. Congr. di arch. crist., 203 ff. Zu den palästinensischen Kapitellen BZ 1914, 190 ff.

[2] Vgl. Strzygowski, Amida 145 ff., wo im Anschluß an die vorislamitischen Teile der Prunkfassade der großen Moschee von Dijabekr die einschlägigen Monumente behandelt werden.



Abb. 224. Von den Bildsäulen am Ciborium des Markusdomes.

testamentlichen Bildercyklus der syrischen Reliefplastik, dem unverkennbar eine Illustration der in Palästina erwachsenen apokryphen Evangelienliteratur einschließlich der Marienlegende, wenn-

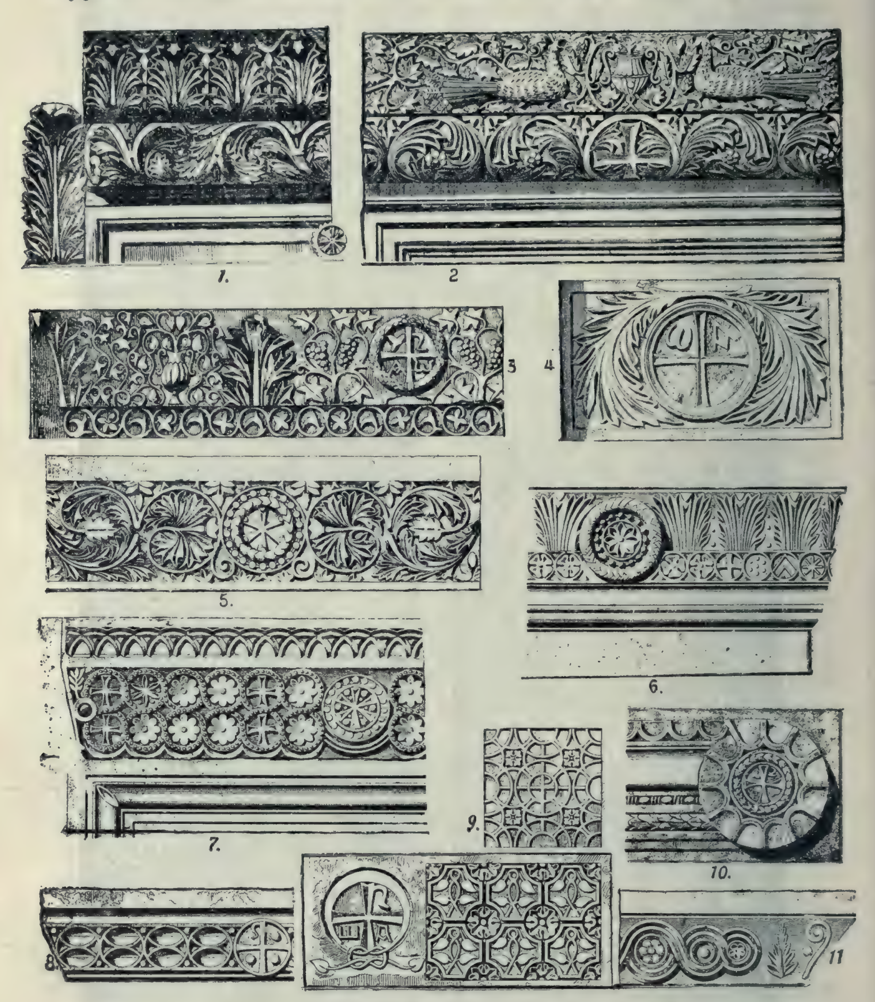


Abb. 225. Türsturze und Zierplatten zentralsyrischer Kirchen- und Profanbauten.

gleich nach älteren, uns verlorenen Redaktionen, zugrunde liegt. Das in je neun Zonen umlaufende Nischenmotiv, dem sich die Szenen fügen müssen, verbindet die Reliefsäulen schon äußerlich sowohl mit den Säulensärgen wie mit den Pyxiden, weisen doch diese beginnend mit der ältesten in Berlin öfters eine Arkaden-

reihe als traditionelle Hintergrundsarchitektur auf. Das vereinzelte Auftauchen einer solchen Nischenfolge im Typus der Lahmenheilung in jener Sarkophagklasse wird man nun vielleicht doch nicht mehr ausschließlich als Lokalbezeichnung auffassen dürfen. Und wie mehrfache ikonographische Beziehungen der Säulenreliefs zu den Pyxiden festgestellt worden sind, so fehlt es ihnen auch nicht an charakteristischen Motiven aus dem Typenschatz der Sarkophage. Die Füllung der Wasserkrüge beim Weinwunder, der Ziehbrunnen der Samariterin, die Sitzweise Marias in der Geburtsszene und nicht am wenigsten das Christuslamm, das hier sogar den Gekreuzigten vertritt, obwohl bereits die Schächer das Kreuz umgeben, sind die auffälligsten Bindeglieder. Dagegen zielen Neuerungen wie das Reiten nach Frauenart beim Einzug in Jerusalem, die Höllenfahrt Christi, sein Greisentypus in der Maiestas, die Tetramorphe u. a. m. schon auf die spätere byzantinische Ikonographie hin. Und so erscheint auch die künstlerische Auffassung fortgeschritten, und zwar ganz im Sinne des Figurenstiles der Pyxiden, mit denen der jugendliche, von halblangem Haar umkränzte Christuskopf und der auf gleiche Weise (nämlich durch Ausbohrung des Augensterns) verdeutlichte eindringliche Blick diese Alabasterreliefs noch enger verknüpft.« [1]

Deutlicher wie alles andere lassen diese Alabastersäulen,[2] venezianische Spolien aus dem Orient, die frühe Blüte syrisch-palästinensischer Reliefkunst ahnen. Ihre Bilderfolge erwächst aus einer auf semitischem Boden natürlichen unmittelbaren Anteilnahme an den Geschehnissen, aus tief im Volke wurzelndem Empfinden. Ihrem Meister waren außer den Evangelien die Apokryphen vertraut, wie es scheint sogar Versionen, die uns vorläufig noch unbekannt sind. Ihr Typenschatz ist reicher wie derjenige der sepulkralen und übrigen Kunst. So gibt, um nur das herauszugreifen, die linke hintere Säule erstmalig ein Marienleben und die Jugendgeschichte des Heilandes ganz im Sinne des Protoevangeliums und erweitert durch Zutaten der apokryphen Kindheitsgeschichte (Amme Susanna).

Äußere Mängel der Darstellung treten zurück gegenüber dem genialen Zug des Ganzen, dem Fluß der oft dramatisch gesteigerten Bewegung, der naturalistischen Sprache des Künstlers. Diese lebenswarme Bilderfolge weit von der Schwelle des fünften Jahr-

[1] O. Wulff, Ein Gang durch die Gesch. der altchr. Kunst 225.

[2] Vgl. von der Gabelentz, Die mittelalterliche Plastik Venedigs, Leipzig 1903. Neuaufnahmen aller Einzelszenen wäre Vorbedingung für die sehr wünschenswerte Neuuntersuchung dieser wie der übrigen venezianischen Spolien. Am Markusdome selbst kommen dabei vor allem die ganz aus ihrem Zusammenhang gerissenen Reliefs vom Sturzbalken des Nordportals in Betracht mit Bildern des lehrenden Herrn mit den Apostelfürsten, Einzelfiguren weiterer Apostel, der Magieranbetung — sämtlich in Nischen bzw. Säulenarkaden —, ferner der Anbetung der Hirten und der Kanahochzeit.

hunderts abzurücken, scheint mir gewagt. Mit ikonographischen Überraschungen wie die Vorhöllenszene, wo Adam und Eva befreit werden (Abb. 224 rechts in der Mitte), die Chöre der Engel, insbesondere die Tetramorphe mit den Flügelrädern (ebenda, oberste Reihe), hat wohl die christliche Archäologie zu rechnen. Der Kelch von Antiochien und anderes mahnt da zur Vorsicht, und ganz allmählich dämmert uns die Ahnung von einer Hochblüte östlicher altchristlicher Kunst, die schon im dritten Jahrhundert und erst recht unter ihrem Schirmherrn Konstantin Meisterwerke schuf.

Auch zwei Fragmente aus der Cömeterialkirche S. Petronilla (SS. Nereo ed Achilleo) sind hervorzuheben; den mittleren Schaft des einen ziert die Darstellung des Martyriums des hl. Achilleus mit der Aufschrift ACHILLEVS.[1] Zwei Säulen mit dem Hochrelief des Kreuzes bzw. Monogramms in einer aedicula sind in Alexandrien am Grabe meines unvergeßlichen Freundes Schiess Pacha aufgestellt und stammen aus der alten Theonaskirche.[2] — Häufiger sind im Orient Säulen mit schlichtem eingemeißeltem (Konsekrations-?) Kreuz oder, in der koptischen Kunst, ganz bemalte Säulen.

Siegessäulen. Auch den Triumphdenkmälern und Siegessäulen der späten Kaiserzeit wurde der christliche Gedanke, der ja das profane Leben jener Epoche stark durchzog, jeweilen aufgeprägt. Schon am Konstantinsbogen geschah das durch die Inschrift.[3] Seine Reliefs rühren freilich mit wenigen Ausnahmen, darunter die Abb. 2 wiedergegebene Schlacht am pons Milvius sowie der »Ansprache« von älteren Staatsdenkmälern her. Ein Prunkdenkmal mit reichem christlichen Bildwerk war das um 390 erbaute goldene Tor, die porta aurea Ostroms, auf deren Fassade noch heute das Christusmonogramm prangt. Daß Stadttore christlichen Statuenschmuck erhielten, erweisen die Inschriften. So erzählt eine syrische[4] von den am befestigten Tore angebrachten Bildern Christi, der Majestäten, des Bischofs usw. Auf der erhaltenen Basis der Arkadiussäule auf dem Xerolophos zu Konstantinopel sieht man noch Engelpaare mit dem Kreuze im Siegeskranz; sie war 403 begonnen, 421 geweiht worden. Fast alle Denkmäler dieser Klasse gehen auf orientalische Vorbilder hellenistischer Richtung zurück.[5]

Die schöpferische Neubildung des Ornaments in der altchristlichen Stilperiode spiegelt sich kaum irgendwo klarer als in der syrisch-palästinensischen Kunst. Wedelranken, Rosetten und Gittermotive, auch rein geometrische Muster, wetteifern mit

[1] Bull. 1875, 7 ff.
[2] Bulletin de la société arch. d'Alexandrie 1905, 55—57.
[3] HAE 317. [4] Ebenda 421.
[5] Vgl. u. a. C. Gurlitt, Antike Denkmalsäulen in Cpl., München 1909 sowie Strzygowski, Orient oder Rom 3 ff.

anderen bodenständigen Elementen wie dem altmesopotamischen Flechtwerk bis zur Entwicklung des Bandstreifens zum »endlosen Muster«. Alles aber ist bereits im vierten und fünften Jahrhundert stark durchsetzt von rein christlichen Symbolen, namentlich Kreuzen und Christusmonogrammen. Abb. 225 zeigt schöne Belege dieses reichen ornamentalen Schmuckes, gelegentlich auch mit klassischen Einflüssen, der Mäanderverzierung, dem Eierstab u. dgl. Die Vermengung und Verschleifung semitischen Kunstwollens und klassischer Form zeigt sich, um mit Wulff zu sprechen, am deutlichsten am Akanthusblatt. Der Akanthus wetteifert selbst mit der Weinranke, die in diesem vom Himmel sonst begnadeten Weinlande eine so große Rolle spielte. »Bald bemächtigt sich semitisches Kunstwollen auch der klassischen Formen und beginnt sie untereinander und mit den lokalen zu vermengen und zu verschleifen. Die Antike hatte ihm bereits darin vorgearbeitet. In der dekorativen Architektur des südlichen Kleinasien waren das Akanthusblatt, das sich schon früh vom Säulenkapitell auf das Antenkapitell und von diesem weiter auf den Karnies überträgt, und die Palmette, die von jeher an der Sima ihren Platz hatte, in Wechselbeziehung zueinander getreten. Die einzelnen Blattzungen der Palmette werden sozusagen akanthisiert, und zwar sogar im Verbande der wechselständigen intermittierenden Palmettenranke (Adalia und Termessos). Solche Mischformen fanden in Syrien Eingang (Damaskus) und gelangten von Antiochia auch nach Spalato. Mannigfaltige Spielarten, bei denen man schwanken kann, ob man sie noch als Palmette oder als ein ihr angeglichenes, stark aufgelöstes Akanthusblatt anzusehen habe, schmücken die ornamentalen Bruchstücke der konstantinischen Denkmalsbauten in Jerusalem. Sie sind hier in einer auf den Kontrast mit dem Tiefendunkel der Ausschnitte berechneten Modellierung gearbeitet, die sich bereits in Baalbek und Palmyra herausbildet. Der Schnitt des Akanthus ist, wie auch dort und schon in Kleinasien, vorwiegend breitzackig und scharf. Tiefe Schattenfurchen bezeichnen die Rippen. Im zweiten und dritten Jahrhundert vollendet sich auch die in der älteren Kaiserzeit beginnende Akanthisierung der fortlaufenden Ranke, indem deren Stengel nun gänzlich mit den begleitenden Halbblättern verwächst. Die entwickelte Akanthusranke wird zur Grundlage des syrischen und damit nicht nur des gesamten christlichen, sondern teilweise auch des islamischen Rankenornaments der Arabeske.«[1] Antiochien war der Mittelpunkt, an dem der Formenreichtum des Orients sich vorbildlich für die Hinterländer mit der Ornamentik des Hellenismus vermählte. Der überreiche Formenschatz dieser syrischen Metropole, an dem selbst die Genuesen des Mittelalters sich noch bereicherten — man

---

[1] Wulff, Altchr. u. byz. Kunst 267.

erinnere sich der antiochenischen Prunkpfeiler neben dem Markusdom —, verdient besondere Aufmerksamkeit. Er muß namentlich in der Holztechnik, wo es sich um Innenausstattung, Gebälk, Prachttüren handelte, Triumphe gefeiert haben. Ravenna und Byzanz ahmten ihn nach und vermählten ihn mit dem Abendlande, in der koptischen Kunst aber hatte er, auf weitere Gesteinsarten übertragen, bei aller Eigenart, einen besonderen Ableger.



Abb. 226. **Oberer Teil eines Kirchenreliefs der Basilika Damus el Karita.**

§ 193. Kirchenreliefs. Rein orientalisch und ganz unantik ist die zum Glück vom Abendlande wenig nachgeahmte, bildnerische Verzierung lotrechter Außenwände des Sakralbaues. Ägypten mit seiner Überdeckung leerer Flächen durch Reliefbilder und in letzter Linie Asien haben diese seltsamen Schmuckformen vermittelt. Ein klassisches Beispiel einer so außen dekorierten Basilika scheint die Menasgruftkirche gewesen zu sein. Ein arabischer Reisender, der die Stätte zu Zeiten ihres Verfalls besuchte, sah dort Bildwerke aller Art angebracht, Tiere, Szenen aus der Ortsgeschichte und anderes, und das Kalksteinrelief eines schreitenden Löwen, das während der Ausgrabung ans Licht kam, ist vielleicht ein Überrest dieses Außendekors.[1] Ganze Serien von Bildplattenbelag ähnlicher Art wurden an nordafrikanischen Heiligtümern gefunden, meist Terracottareliefs mit dekorativen Mustern und Tierbildern (Karthago, Lamniana, Duar ech-chott, Cillium usf.), aber auch mit biblischen Szenen (Hadjeb el-Aiun).[2]

---

[1] Kaufmann, Die Menasstadt I, 79 u. Fig. 33.

[2] R. de la Blanchère, Carreaux de terre cuite à figures, Revue arch. 1888, cf. DAC s. v. carreaux.

Stilistisch hoch stehen zwei prächtige Marmorreliefs von 0,95×0,75 bzw. 0,70×0,75 m Größe, welche am Eingang der Basilika Damus el Karita (Karthago) angebracht waren und die de Rossi zu den vollendetsten Werken altchristlicher Skulptur rechnet.[1] Dargestellt waren die Adoration der Magier (Abb. 226) sowie die Erscheinung des Engels bei den Hirten.

Was uns sonst von plastischem Kirchenschmuck der älteren Periode erhalten geblieben ist, beschränkt sich auf Friese und



Abb. 227. **Ambon des 5. Jahrh. aus Saloniki.** (Museum von Konstantinopel.)

Bildnischendekor, Rundgiebel u. dgl. Hier hat neben Zentralsyrien und Armenien der gut konservierende Boden Ägyptens vieles überliefert (vgl. den 4. Abschnitt). Auch an einfacheren figurenplastischen Werken fehlt es nicht. Aus dem fünften und sechsten Jahrhundert stammen einige Reliefs in der Studionbasilika zu Konstantinopel, ein Christus in ägyptischem Typ, eine maiestas Domini, der Einzug in Jerusalem sowie eine Apostelgruppe.[2] Erwähnt sei auch ein afrikanisches Marmorbassin, dessen Rand Reliefs aufweist.[3] Stücke dagegen von der Art des prächtigen, im reinsten syrischen Stilcharakter entworfenen Ambon von Saloniki (Abb. 227)[4] zählen

[1] Bull. 1884—85, 46. — Delattre, Musée Lavigerie 5—7 pl. I sowie La basilique de Damous-el-Karita, Constantine 1892.

[2] Jzvestia des russ. arch. Inst. zu Cstpl XVI 1—359.

[3] RQS 1914, 39 u. Jahrb. d. kais. arch. Instituts (Rom) 1913. 228—30.

[4] Dargestellt ist die typisch-palästinensische Doppelszene der Magierhuldigung (unter Beifügung eines Engels in die Komposition) und abgekürzten

einstweilen noch zu den großen Seltenheiten, lassen aber die Hoffnung auf Funde offen, an Hand deren vielleicht einmal der Nachweis gelingt, daß die altchristliche Plastik des hellenistischen Ostens an die Überlieferungen der großen nachalexandrinischen Periode der Plastik, die Schulen von Pergamon und Rhodos sowie an die noch in römischer Zeit blühenden echt griechischen Kunstateliers von Ephesos, Priene und Aphrodisias anknüpfte.



Abb. 228. **Zum Aufhängen eingerichtete Platte mit Reliefmodellen eines ägyptischen Steinmetzen.** (Museum von Kairo. Fünftes Jahrhundert.)

Die Überlieferung künstlerischer Skulptur beschränkt sich außerhalb des architektonischen Kreises im wesentlichen auf Cömeterialfunde. Hier war aber gegenüber der Malerei, welche im Schutze der Grabwelt ausgeübt wurde, die Plastik insofern in ihrer freien Entwicklung gehemmt, als man zunächst auf die jedermann zugänglichen Ateliers angewiesen und somit gewissen Gefahren ausgesetzt war. In späterer Zeit freilich gab es namentlich im Orient Meister, die neben den paganen Werken offen für christliche Kundschaft arbeiteten. Man möchte das wenigstens schon daraus schließen, daß heidnische Lampenfabriken und Töpfereien ungeniert auch christliche Sachen mit ihrer Marke versahen und vertrieben. Ein Grund für die verhältnismäßige Seltenheit plastischer Werke dürfte in der Kostspieligkeit von Material und Ausführung und bezüglich der statuarischen Kunst vielleicht auch in einer gewissen Abneigung gegen Bildsäulen, die sich aus dem Götterkult genügend erklärt, zu suchen sein. Es steht aber anderseits fest, daß unmittelbar nach dem Sieg der Kirche der Kaiser mit dem Beispiel der Errichtung christlicher Bildsäulen in Rom und Konstantinopel voranging. Von da ab datiert auch jener enorme Aufschwung der sepulkralen Plastik, deren Blüte ins vierte bis sechste Jahrhundert fällt, leider also in die Zeit fortschreitenden künstlerischen Verfalls.

Hirtenanbetung sowie der thronenden Madonna mit Kind vor der Brust. Vgl. Duchesne et Bayet, Mémoire sur une mission au Mont Athos, Paris 1876.

§ 194. Technik. In technischer Hinsicht fußt auch die christliche Plastik völlig auf der heidnischen.[1] Die Anwendung des Bohrers, Behandlung der Augen, Haare, Gewandung entsprechen ganz dem künstlerischen Geschmacke von Ort und Zeit, lassen sich an paganen Werken kontrollieren und erlauben Schlüsse auf bestimmte Schulen. Auch in bezug auf Polychromie von Marmor und Elfenbein in Farbe oder Gold scheint die alte Übung weitergeführt worden zu sein. Bei der schlechten Haltbarkeit der Farben auf geglättetem, wenig porösem Material sind freilich, wie bei der Antike, verhältnismäßig wenig Beispiele hierfür erhalten geblieben.[2] Swoboda, welcher solchen Spuren folgte, konnte drei Gruppen polychromer Behandlung annähernd festlegen. Zuerst

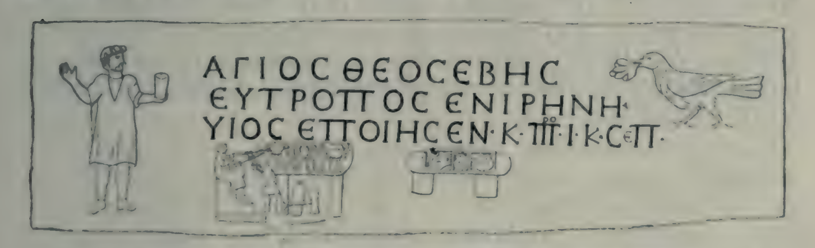


Abb. 229. **Epitaph des Meisters Eutropos aus Santi Pietro e Marcellino.**

jene, bei welcher die Farben, meist nur drei, und zwar gelb, braun, grün oder purpur, in Linien und Bändern dürftig aufgetragen waren, zur Nachhilfe gleichsam für den ungelenken Meißel, sowie man auch die Schrift der Tituli heraushob durch Eintragung von Minium. Dagegen zeigt die zweite Gruppe volle Bemalung nebst gelegentlicher Vergoldung der Haare; von ihr blieb aber, dank der barbarischen Reinigungs- und Restaurationsarbeit früherer »Konservatoren«, kaum mehr etwas erhalten. Vorwiegende Vergoldung wäre das Kennzeichen einer dritten Kategorie, wovon ein gutes Beispiel in der Schatzkammer von S. Marco zu Venedig überliefert ist.[3] Eine große Gruppe plastischer Werke wurde schließlich, weil unvollendet in Gebrauch gegeben, niemals polychromiert. Das gilt namentlich von vielen nur vorgearbeiteten Sarkophagen, welche dem Lager des Bildhauers ohne weiteres entnommen wurden, wofür der schöne Sarg mit der Schöpfung (aus S. Paul) ein klassischer Zeuge ist.

---

[1] Le Blant, Les ateliers de sculpture chez les premiers chrétiens (Mélanges d'arch. et d'hist. publ. par l'écol. franç. de Rome), Rome 1884.

[2] Man achte sehr bei Skulpturfunden auf das Vorhandensein von Farbspuren, die an Rinnen und Ecken leicht mittels Anfeuchtens festzustellen sind.

[3] Vgl. H. Swoboda, Zur altchristlichen Marmorpolychromie. RQS 1889, 134—157 und ebenda 1887; 100—105.

Geben einige Literaturwerke, z. B. die Passio der quattuor coronati, dürftigen Aufschluß über die Tätigkeit christlicher Bildhauer, so fehlen anderseits fast ganz Künstlerinschriften, sowohl in Form von Epitaphien als auch in derjenigen von Vermerken über Meister und Schule an den Denkmälern selbst. Eine wertvolle Ausnahme ist die ursprünglich im Besitz Fabrettis, jetzt in Urbino befindliche Grabplatte des »heiligmäßigen und frommen« Bildhauers Eutropos aus Santi Pietro e Marcellino (Abb. 229), welche der Sohn des Meisters errichtete. Dieser steht als Orans, einen Becher[1] in der Linken, zu Seiten der Inschrift, gegenüber die Taube mit dem Ölzweig. Unterhalb sieht man den Marmorarius bei der Arbeit. Er sitzt auf hohem Stuhl und handhabt den durch Riemenwerk oder Seile von seinem Gehilfen in Rotation versetzten Drehbohrer an einem gewöhnlichen gestriegelten Sarkophag mit Löwenköpfen. Am Boden liegen weitere Instrumente, rechts steht ein fertiger Sarkophag, dessen delphinenflankierte Tabula die Inschrift ΕΥΤΡΟΠΟϹ trägt.

Zweiter Abschnitt.

Das sepulkrale Relief.

Materialien bei Garr. V, in den Katalogwerken der Inschriftensammlungen sowie in der früher angegebenen Spezialliteratur für die einzelnen Länder. R. Grousset, Étude sur l'histoire des sarcophages chrétiens mit dem Catalogue des sarcoph. chrét. de Rome, qui ne se trouvent point au musée du Lateran (Bibliothèque des Écoles franç. d'Athènes et de Rome XLII), Paris 1885. — Für den hellenistischen Orient: D. Ainalow, Die hellenistischen Grundlagen der byz. Kunst, St. Petersburg 1900, Strzygowski, Kleinasien 194 ff., Wulff 100 ff. — Vgl. auch L. v. Sybel, Christl. Antike sowie in den Mitt. des kais. deutsch. arch. Inst., Röm. Abt. 1909, 192—207.

§ 195. Bildwerk auf Grabplatten. Die einfachste Form plastischer Ausschmückung eines Grabmals war die der Eingravierung von Symbolen oder Darstellungen aus dem Leben. Solche kunstlose Graffiti haben fast alle Katakomben aufzuweisen, vorzugsweise aber die römischen, deren dünne Loculiverschlußtafeln für eigentliche Reliefs wenig geeignet waren. Beispiele sind das soeben angeführte Epitaph des Eutropos, die Inschrift Maximins (S. 407), der Stein des kleinen Felix. So finden sich Darstellungen des guten Hirten und andere Bilder aus dem biblischen und christologischen Cyklus, ferner die Apostelfürsten,

---

[1] Vielleicht ist der Becher ein Hinweis auf refrigerium und Paradies, wie ihn auch die karthagische Grabschrift eines Dalmatius vorführt.

namentlich oft auch die Orans und einige der beliebteren Symbole des Urchristentums, darunter Schiff und Leuchturm.[1] Ganz nach antiker Sitte wird auch der Name des Verstorbenen hie und da durch eine solche Einritzung verbildlicht, so wenn ein Böcklein Capriola, der Löwe Leo, ein Drache Dracontius besagen will.

Kunstvollere Arbeit dieser Art ermöglichten eher die Grabstelen. In den meisten Fällen wurden sie aus bedeutend stärkeren Platten hergestellt, welche somit ohne Gefahr des Bruchs das Einmeißeln wirklicher Reliefs gestatteten. Aus dem Abendlande sind nur wenig Beispiele dieser Art plastischen Grabschmuckes bekannt geworden. Eines der wichtigeren, die Stele der Tullia mit dem heiligen Hirten, ein Werk des dritten Jahrhunderts, zeigt unser HAE Abb. 6.[2] Der Osten dagegen, wo die Stele vorherrschend im Gebrauch war, bietet reicheres figuriertes Material, vor allem im koptischen Ägypten,[3] wo sich die Umbildung antiker und syro-palästinensischer Typen in der nationalen Kunstform fortsetzt. Hier wiegt das ναϊδιόσχημον, die Form des manchmal mit Akroterien versehenen Tempelportals oder vielleicht das Motiv der Grabaedicula vor. Die koptischen Stelen laufen demgemäß entweder spitz dachartig zu oder sind Rechtecke, in deren oberes Ende das meist von zwei Säulen getragene Tempeldach eingemeißelt ist. Die Inschrift erscheint ebenso oft auf den im Relief wiedergegebenen Architekturteilen, namentlich dem Architrav, wie unter- und oberhalb der skulptierten Fläche, oder in einer dazwischen ausgesparten Tafel. Erinnert die Form dieser koptischen Stelen an hellenische Überlieferung, so ihre dekorative Ausschmückung mit Blatt- und Rankenwerk, stilisierten Kreuzen usf. an syrische Motive. Zuweilen überwuchert diese Ornamentik, so daß die Inschrift stark in den Hintergrund tritt. Mitunter, besonders häufig im Fayûm, erscheint im architektonischen Rahmen das Bild der Verstorbenen als Orans, einmal sogar sitzend mit einem Kinde, so wie wir es S. 274 sahen. Im Motiv des auf Stufen errichteten Reliefkreuzes in der aedicula, das besonders in den Nekropolen der Thebais beliebt war, erblickt Ainalow eine Nachahmung der von Konstantin auf Golgatha errichteten Kreuzesaedicula. Doch kommen auch größere figurierte Dar-

[1] Zusammenstellung bei Garr. tav. 482. 484—488 inkl.; zu vgl. sind auch die Tafeln der größeren Katakombenwerke, namentlich RS I u. III u. MKR. Ein Corpus der römischen Särge bereitet Wilpert vor.

[2] Dagegen besitzen wir einige mit eingeritzten Symbolen versehene Stelen aus sehr früher Zeit, so aus dem zweiten Jahrhundert die Stelen der Licinia Amias vom Vatikan (jetzt im Mus. Kircherianum) und den bei der Gruft der Cäcilia Metella entdeckten Travertincippus des Aegrillus Bottus Philadespotus (Lateranmus.). Vgl. HAE 16 u. 18.

[3] Reiches Material bei Crum, Coptic monuments pl. II—LXII, Wulff, Altchr. Bildwerke 33 ff.

stellungen vor, von denen weiter unten die Rede sein wird; sie bilden aber die Ausnahme gegenüber dem rein Ornamentalen und der beliebten Vögelsymbolik.

Zu den koptischen Grabstelen Abb. 230.

1. Sandsteinstele des 7. Jahrh. aus Erment mit Resten von Bemalung. 1,05×0,37 m.
   Inschrift: + ЄIC ΘЄOC O BOHΘⲰN | ϩAMHN AΠA ΠAϩⲰ MⲰ AΠA ΠЄTPⲰNЄ | AΠA ΘЄOΔⲰPЄ | ⲰMTCNHY | ΠMONOXOC +
   Crum, Coptic monuments nr. 8636.
2. Kalksteinstele des 6.—7. Jahrhunderts aus dem Fayûm. 0,47×0,33 m. — Crum 8697.
3. Kalksteinstele des 6.—7. Jahrh. aus Esneh. 0,40×0,27 m. — Inschrift: + ЄIC ΘЄOC O . . . ΘⲰN ΠANICNHY. Crum 8662.
4. Sandsteinstele des 6. Jahrh. 0,67×0,52 m.
   Inschrift (auf dem Dachdreick):
   ετελευτησεν πληνις | αρχιπρεσβ(υτερος) εκκλησιας πακερης | εως τυβι ιε της εξ ινδικ(τιωνος) εν ειρηνη και αγι | α υπομονη. Crum 8552.
5. Kalksteinstele des 6. 7. Jahrh. aus dem Fayûm. 0,45×0,37 m. Inschrift: ΘЄKΛA, Crum 8703.
6. Sandsteinstele des 6.—7. Jahrh. 0,53×0,27 m. Farbspuren. Inschrift: + ЄI . . . . . .OC | ΦΘOHA? | OHOΛH? Crum 8523.
7. Kalksteinstele des 7. Jahrh. aus Erment. 0,86×0,23 m.
   Inschrift: ЄIC | ΘЄOC | O BOHΘON | IC̄ XC̄ AMHN | X̱ЄMΠΛHI | NIC. Crum 8500.
8. Kalksteinstele des 4. 5. Jahrh. mit Malspuren und tiefgeschnittener Tür (Lampenhäuschen). 0,44×0,34 m. Crum 8624.
9. Kalksteinstele des 5.—6. Jahrh (Fayûm?) mit Malspuren. 0,71×0,60 m. Crum 8685.
10. Kalksteinstele des 6.—7. Jahrh. mit Farbspuren. 0,54×0,43 m. Inschrift: + ЄIC ΘЄOC MAPЄAM. Crum. 8592.
11. Kalksteinstele datiert v. J. 693, aus Damanhur. 0,76×0,35 m. Inschrift: + KЄ ANAΠAYCON | THN ΨYXHN TOY | ΔOY | ΛOY COV AΠA ⲰΛ MЄIZO | TЄPOY YIOY IOYCTOY | ΔIAK | KOIMHΘЄNTOC ЄN K̄Ⲱ̄ | ЄN MHNI MЄXЄIP ĪH̄ Є̄ INΔ ЄTOYC ΔIⲰK ȲΘ̄ +. Crum 8599.
12. Grabstele, ursprünglich Altarplatte, aus weißem Marmor, 0,96×1 m groß, mit der im Jahre der Märtyrer 502 = 786 n. Chr. eingetragenen Grabschrift des KOCMA ΠZYΓOC. Crum 8706.
13. Kalksteinstele des 6.—7. Jahrh. 0,64×0,32 m.
   Inschrift: MH ΛYΠIC AΘANA | TON OYTIC AΘANA | TON ЄN TO KOCMON | CYTON IⲰANNHC | MONAZ TYBI IZ INΔ A.
   Crum 8672.



Abb. 230. **Koptische Grabstelen des 4. bis 8. Jahrhunderts im Museum zu Kairo.**
(Vgl. auch unsere Tafel HAE 73.)

Die Sarkophagplastik.

§ 196. Allgemeines. Gegenüber den übrigen Beisetzungsformen kam das Sarkophaggrab in der Regel nur für wohlhabendere Christen in Betracht; es wird auf orientalischen Friedhöfen häufiger angetroffen als in Rom, wo es in den Katakomben verhältnismäßig selten ist. Die ältesten von Christen benutzten Sarkophage wurden heidnischen Werkstätten entnommen, und zwar wohl zumeist unter dem Gesichtspunkt, daß, wo man über reine Ornamentik hinausging, möglichst indifferente Ausschmückung gewählt wurde. Unverfänglich und beliebt scheinen insbesondere genrehafte Erntebilder mit Putten und allerhand Tierwelt gewesen zu sein. Ein wichtiges Beispiel davon zeigt der Sarg der Constantia, den Constantin im Mausoleum an der Via Nomentana aufstellen ließ (§ 66). Unsere Abb. 221 führt diese ägyptische Arbeit vor,[1] die keineswegs die älteste ihrer Art ist.[2] Auffälliger möchte schon die Verwendung von bacchischen Motiven sein, wie beim Sarkophag einer ancilla Dei des vierten Jahrhunderts aus dem Cömeterium von S. Agnese,[3] wo Bacchus unter den Jahreszeiten dargestellt ist, oder gar bei jenem prächtigen Werk aus dem alten vatikanischen Cömeterium, das ein Bacchanal in den flotten Formen des zweiten Jahrhunderts zeigt.[4]

Was das Alter der ersten Sarkophage mit christlichen Darstellungen anbelangt, so geht nur ein Bruchteil auf das zweite und dritte Jahrhundert zurück, während die Hauptmasse dem vierten Jahrhundert und der Folgezeit zufällt. Erscheint die Frühdatierung mancher Werke und bestimmter Gruppen, wie sie A. Riegl, H. Dütschke u. a. vorschlugen, recht problematisch, so raten doch Funde vom Schlag des antiochener Silberkelches zu großer Vorsicht und erneuter Nachprüfung in jedem Einzelfalle. Von vornherein erlauben es pagane Analogien, manches vortreffliche Stück bis in die Zeiten der Severe und Antonine heraufzurücken. So bei den besseren Wannensarkophagen und gewissen figürlich geschmückten Riffelsarkophagen mit ihrer Vorliebe für bukolische und georgische Szenen, oft unter besonderer Hervorhebung der Landschaft. Sie verraten, ebenso wie eine Gruppe von Orantensarkophagen, alexandrinischen Einfluß, während solche mit einreihigem, angegliedertem Szenenfries nach Antiochien, die

---

[1] Papst Paul II. gedachte, den Sarg für sein Grabmal in St. Peter zu verwenden, da der Papst aber während des Transportes starb, wurde der Sarg wieder nach S. Costanza gebracht und von dort unter Pius VI. ins vatikanische Museum. Im Museum von Konstantinopel ein entsprechendes Stück; ein analoger Deckel im Museum von Alexandrien.

[2] Vgl. den zu S. Lorenzo fuori le mura gefundenen Sarg mit ähnlichem Motiv bei Bottari, Sculture e pitture III 19.

[3] Boldetti, Osservazioni 466.

[4] F. Cancellieri, De secretariis novae basilicae Vaticanae III 1442.

Arkadensarkophage nach Kleinasien weisen. Als römischer Werkstattyp wären dagegen vielleicht mit Wulff u. a. die Exemplare mit doppeltem Szenenfries zu bezeichnen. Im allgemeinen kann gesagt werden, daß die christliche Sarkophagplastik mit der heidnischen unter dem Einflusse des Synkretismus (Jenseitsbetonung) im zweiten Jahrhundert stark fortschreitet, mit dem Siege der Kirche aber geradezu Mode wurde. Die allgemeinen Datierungsfragen werden ihrer Lösung erst nahekommen, wenn einmal alles, vor allem auch das Vergleichsmaterial der paganen Kunstwelt, gesammelt und analysiert sein wird. Aber auch hier läßt den christlichen Archäologen die Profanarchäologie fast völlig im Stich. Es fehlen zumal große Corpora, welche die einschlägigen paganen Werke im Zusammenhang vorlegen würden. Oft sind nur käufliche Photos (s. oben S. 64 f.) der kümmerliche Ersatz. Was die christliche Sarkophagplastik anbelangt, so wäre das dringendste Desiderat ein Corpus des hellenistisch-vorderasiatischen Materials.

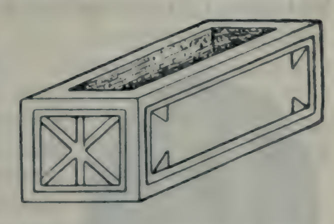


Abb. 231. **Kalksteinsarg zu Tipasa.**

§ 197. Einteilung. Die primitivste Form des künstlerisch ausgestatteten Sarkophages war die einfache rechteckige κίστη mit der auf der Frontwand befindlichen tabella ansata für die Inschrift oder, falls Marmor vorlag, außerdem mit wellenförmigen strigiles versehen. Den Verschluß bildete gewöhnlich eine flache Deckplatte, deren Ecken zuweilen in Akroterien ausladen. Schöne hier abgebildete Beispiele dieser Gattung sind ein Kalksteinsarg zu Tipasa sowie ein Kindersarg des zweiten Jahrhunderts aus der Priscillakatakombe. In ihm war der vierjährige Euelpistus beigesetzt, was die zwischen den Anker und fünf symbolische Brote gemeißelte Grabschrift EVELPISTE BIX | ANN IIII verkündet. Fundort, Paläographie und Symbole verweisen ihn an den Anfang des zweiten Jahrhunderts.[1] Wohl der gleichen Zeit gehört der auf dem Vatikan gefundene Striegel-Sarkophag der

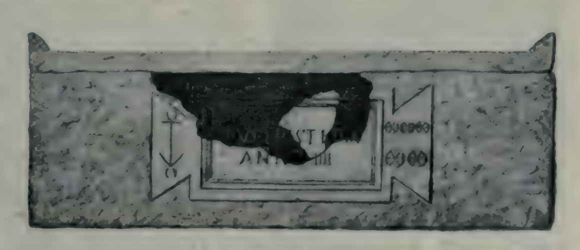


Abb. 232. **Travertinkindersarg in der Priscillakatakombe.**
(Anfang des 2. Jahrh.)

[1] Wilpert, Fractio panis 87 f

Livia Primitiva an mit dem guten Hirten zwischen zwei Lämmern, Fisch und Anker und der Inschrift darüber: LIVIA NICARVs | LIVIAE PRIMITIVAE | SORORI FECIT | Q · V · ANN · XXIIII · M VIII.[1] Einen bedeutenden Schritt weiter geht bereits ein anderer Sarkophag dieses Jahrhunderts, der des Saturninus und der Musa; man sieht rechts vom Mittelfeld, in dem die Inschritt steht, den heiligen Hirten mit seiner Herde und links davon als zweites gutes Reliefbild eine ihm zugewandte Orans. Beide Szenen sind von Bäumen eingeschlossen.[2]



Abb. 233. Imago clipeata. Muschelclipeus mit zwei Porträts.

Von dieser Art teilweiser Verzierung war der Weg nicht weit zu einer Ausdehnung über die ganze freistehende Fläche. Man bewirkte das, genau wie in der sepulkralen Malerei, weniger durch einzelne durchgehende Kompositionen, obwohl auch sie vorkommen, als mittels Aneinanderreihens und Nebeneinandersetzens mannigfacher dem sepulkralen Cyklus geläufiger Szenen. Oft geschah das ganz unmittelbar und ohne besondere Interstitien oder sonstige Trennungszeichen.

Einen solchen reinen Friesreliefsarkophag veranschaulichen unsere Abb. 154 S. 306. Das Beispiel eines in Gruppen aufgelösten Frieses zeigt Abb. 132. Ebenso häufig wie diese Ordnung ist die Abteilung bzw. Umrahmung der Einzelszenen mittels eines architektonischen Hintergrundes oder vermöge von Pflanzenstellungen. Einen besonders anziehenden Typus bildet hier der Säulen- und Säulenarkadensarkophag, wozu man Abb. 236 sowie den Bassussarkophag vergleiche. Die letztgenannte Art bezeichnet man auch mit dem Namen Nischensarkophage, wobei hauptsächlich zwei Typen geschieden werden können, der Fünfnischentyp und der Siebennischentyp. An Stelle der Säulenteilung tritt zuweilen eine Baumreihe[3] (Abb. 166 u. 242 Nr. 3) oder die Baumarkade (Abb. 186).

Eine besondere Gruppe von Särgen mit architektonischem Motiv bilden diejenigen, welche Gebäude oder Mauerzinnen im Hintergrunde zeigen, wofür man Abb. 242 Nr. 2 und 5—6 sowie 243 vergleiche. Soweit nicht historische Szenen vorliegen, wird man hier Andeutungen des himmlischen Jerusalem sehen dürfen.

---

[1] Schlußzeile: quae vixit annos 24 menses 8. — Vgl. Wilpert, Prinzipienfragen 73 ff.

[2] Garr. tav. 296. Der Sarkophag stammt ebenfalls vom Vatikan, ist jedoch nur in der von Bosio RS 95 publizierten Kopie erhalten.

[3] Zur Auflösung der Baumreihe in vier Weinstöcke vgl. den Hirtensarkophag Abb. 235.

Die Hausform mancher Särge legt den Gedanken an die antike domus aeterna nahe, der vielleicht auch bei einzelnen Säulensarkophagen, soweit sie an den Palast oder Tempel erinnern wollen, maßgebend war.

Den Mittelpunkt zahlreicher Sarkophage bildet die imago clipeata des bzw. der Verstorbenen auf dem Hintergrund einer Muschel oder eines Medaillons (clipeus).[1]

Nach ihrem rein architektonischen Aufbau scheiden sich die altchristlichen Sarkophage in zwei große Gruppen, und zwar in einreihige und zweireihige,[2] die zweigeschossigen zumeist für Doppelbestattung. Dazu kommt in manchen Fällen eine Attica, d. i. ein den Deckel überragender Aufsatz, in dessen Mitte eine Tafel für die Inschrift[3] ausgespart ist und die öfters auch sonst noch bildnerischen Schmuck aufwies.[4]

§ 198. Rom und der Orient. Die altchristlichen Sarkophage des Abendlandes, vor allem Roms und Galliens, sind teils Import, teils Produkte der griechischen Steinmetzen und Bildhauerwerkstätten Roms. Nur eine Minderzahl wird man als bodenständige Arbeit annehmen dürfen, das heißt als nach römischen Musterbüchern geschaffene Werke heimischer Künstler. Im Denkmälerbestande Roms lassen sich parallel mit der fortschreitenden Erschließung orientalischer Monumente immer deutlicher die fremdländischen Richtungen herauslesen, die auch in der Plastik im Spiele waren, so zunächst eine alexandrinische mit bukolischen Motiven, zum



Abb. 234. **Marmorreliquiar in Sarkophagform aus Kleinasien.** (6. Jahrh.)[5]

[1] Unsere Abb. 233 von dem Sarkophage Garr. 358, 2 (Ficker, Bildwerke n. 55) aus S. Paul, in dem angeblich Reste der Unschuldigen Kindlein aufbewahrt wurden, welcher 1586 als mensa für den Altar der hl. Lucia nach S. M. Maggiore und 1860 ins Lateranmuseum kam. Vorzügliche Arbeit des vierten Jahrhunderts.

[2] Ein Werk wie dasjenige von Walter Altmann, Architektur und Ornamentik der antiken Sarkophage, Berlin 1902, fehlt der christlichen Archäologie noch immer.

[3] Eine große Anzahl dieser tabellae inscriptionis, so auch in Abb. 235, trägt keine Inschrift mehr, da diese in Farben aufgemalt war. »Sollte sich nicht ein Reagens finden lassen,« fragt de Waal, Der Sarkophag des Junius Bassus 10 Note 1, »um, ähnlich wie bei den Palimpsesten, die in den Marmor eingedrungenen Farbenreste neu zu beleben? Dann hätte sich für die so schwierige chronologische Fixierung der Sarkophage ein Anhalt gefunden.«

[4] Als Musterbeispiel eines Sarges in situ unter der Archivolte diene NB 1914 Taf. XII.

[5] Im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Cf. O. Wulff, Altchr. Bildwerke Nr. 1627.

Teil in Verbindung mit den Figuren des Gotthirten, der Orans und des Pädagogen, dann eine kleinasiatische, vielleicht im Ursprung antiochenische, welche Arkaden- und Palastmotive bevorzugt. Auch die Satteldächer mancher Stücke mit ihren Akroterien verweisen auf östliche Kunst (Syrien).[1]

Als älteste Beispiele der hellenistich-alexandrinischen Kunstrichtung wären für Rom die Sarkophage von S. Maria Antiqua (Abb. 166) und von der Via Salaria (Abb. 161) zu nennen, ferner der Reliefsarg Rondanini-Feoli, sämtlich Werke des zweiten



Abb. 235. **Sarkophag aus dem Cömeterium des Prätextat.**

Jahrhunderts. Auch das hier vorgeführte Werk aus der Prätextatkatakombe ist in seinen Vorlagen alexandrinischen Ursprungs. Es stellt Putten dar, welche die Weinlese besorgen, nur unterbrochen von dem aus symmetrischen Gründen dreimal wiedergegebenen heiligen Hirten.[2] Die Schmalseiten sind in zwei Zonen geteilt, in welchen Szenen aus der Oliven- und Getreideernte sowie die Jahreszeiten symbolisch angedeutet sind, ähnlich wie am Bassussarkophag. Was die Arbeit des trefflich erhaltenen Stückes angeht, so kam der Bohrer an den Figuren nur wenig zur Verwendung, Ranken, Blätter und Früchte sind ganz heraus-

[1] Grundlegende Betrachtungen über die Scheidung der einzelnen Gruppen bei O. Wulff, Ein Gang durch die Geschichte der altchristl. Kunst a. a. O. 199—220.

[2] Der Sarkophag, jetzt im Lateranmuseum, ist aus griechischem Marmor gearbeitet, 0,72 m hoch, 2,23 m lang und 1,12 m tief. Kulturhistorisch interessant ist die Darstellung der z. T. geflügelten Putten, z. B. links die Melkszene, rechts das »Keltern« mit bloßen Füßen, wie es heute noch in südlichen Gegenden üblich ist. Garr. tav. 302, 2—5. Ficker, Bildwerke n. 181. Vgl. auch Abb. 241 nr. 3. — Ein monumentaler Vorgänger ohne christliche Motive ist das Prachtstück Abb. 221, wozu man NB 1914, 43 ff. vergleiche.

gemeißelt und nur die Seitenteile etwas flacher behandelt. Die Attica mit den Jünglingen im Feuerofen, Noe und rechts von der puttengetragenen leeren Inschrifttafel dem Bilde einer Verstorbenen gehört übrigens nicht ursprünglich zu diesem Sarkophage. Stilistisch betrachtet wird man unser Denkmal noch an den Schluß des dritten oder den Anfang des vierten Jahrhunderts zu setzen haben, die Zeit, wo die Plastik noch nicht eine führende Rolle gegenüber der Malerei einnahm, wo Symbolik und Bilder aus dem älteren Bilderkreis zwar vorwogen, aber auch manche neutrale Darstellung von der Antike übernommen wurde, es sei nur erinnert an die Seepferdchen, Delphine, Masken (beliebt als Eckzier der Attica), Eroten und Putten.



Abb. 236. Einreihiger Säulensarkophag aus dem vatikanischen Cömeterium. (Anfang des vierten Jahrhunderts.)

Als ein frühes Beispiel des kleinasiatischen Typus abendländischer Säulensarkophage und zugleich vom Umschwung vom symbolischen zum historischen Cyklus kann der hier gezeigte Sarkophag aus dem vatikanischen Cömeterium gelten.[1] Es sind, von links nach rechts, dargestellt: Abrahams Opfer, Petri Gefangennahme, Christus zwischen den Aposteln auf dem Coelus thronend und Petrus die Gesetzesrolle darreichend, die Vorführung vor Pilatus und dessen Händewaschung.[2] Gruppierung und Ausdruck — namentlich betrachte man den schönen von Jugend überfluteten lockigen Christuskopf — verraten tiefes künstlerisches Erfassen und Freiheit von jener starren Schablone, welche ein Merkmal der Kunst des zu Ende gehenden vierten und des fünften Jahrhunderts ist. Die acht reich ornamentierten Säulen mit attischen Basen und Kompositkapitellen sind frei herausgearbeitet, in ihrem abschließenden Teile aber nebst Gebälk nur auf der rechten Partie des Sarges ganz vollendet. Höchst wertvoll für unsere Kenntnis

[1] Garr. tav. 323, 4—6. Ficker, Bildwerke n. 174.

[2] Gegenüber dem Bassussarkophage (obere Reihe) freiere Auffassung; man beachte aber die ikonographische Übereinstimmung (Abb. 238 ff.).

von der altchristlichen Architektur erscheinen die Reliefs der Schmalseiten mit der Ansage der Verleugnung, dem Quellwunder und der Heilung der Blutflüssigen auf einem Hintergrund von Basiliken und Kuppelbauten, worunter auch das S. 226 abgebildete Baptisterium.

Man ist dank den Forschungen Strzygowskis auf eine besondere Kategorie römischer Sarkophage aufmerksam geworden, welche kleinasiatische Schulen repräsentieren.[1] Das schönste erhaltene Werk dieser Schulen, näherhin dem Typ der sog. Sidamara-Sarkophage entsprechend, ist das Abb. 237 gebotene Christusrelief, die Schmalwand einer genuin kleinasiatischen Arbeit, der im Abendlande die Längswand eines Sarkophages in der Villa Colonna-Rom am nächsten steht.[2] Das kostbare Stück aus griechischem Marmor stammt aus dem Kloster der Panagia Peribleptos in Psamatia. Wulff gibt a. a. O. folgende Beschreibung dieses Hochreliefs:

»Die Figuren sind in eine dekorative Architektur eingeschlossen, welche aus vier Spiralsäulen (die l. fehlt) mit attischen Basen und korinthischen Kapitellen nebst kämpferähnlichen Aufsätzen und darübergelegtem Gebälk mit Zahnschnitt besteht, das über dem mittleren Säulenpaar einen flachen Giebel bildet. Die Stirnfläche des letzteren ist mit einer einfachen Volutenranke, die Schräge, Akroterien und Aufsätze über den Kapitellen sind mit scharfzackigem Blattwerk geschmückt, diese außerdem mit je einem Gliede des Eierstabes und des lesbischen Kyma. Unter dem Giebel steht der jugendliche Christus (Stirn, Nase, Mund, Kinn verstoßen) in Front-A., die Nebenfiguren überragend, da. Er ist mit Chiton und Mantel bekleidet, der beide Schultern und den gesenkten l. Arm verhüllt und aus dem die R. vor der Brust den Mantelsaum fassend hervorkommt. Das l. Bein ist leicht gebogen und etwas zur Seite verschoben, das r. gestreckt. An den Füßen trägt er Sandalen. Das Haupt (mit Kreuznimbus) wendet sich ein wenig nach r. Das auf dem Schädel glatt aufliegende Haar ist mit einer Binde umwunden, unter der es lockig hervorquillt (Bohrungen) und lang in den Nacken herabfällt. Zu den Seiten des Herrn stehen zwei (unbärtige) Apostel (Gesichter und Hände verstoßen, beim linken samt Diptychon; Nase und Mund roh nachgeritzt), der l. befindliche in umgekehrter, der andere in nahezu gleicher Stellung wie Christus, dem sie das Antlitz zuwenden. Ihre Bekleidung ist dieselbe, nur läßt der

---

[1] A. Muñoz, Sarcofaghi asiatici? NB 1905, 79—102 u. 1907, 301—310. — Vgl. auch E. Michon, Sarcophages du type d'Asie mineure, Mélanges d'archéol. et d'hist. 1906, 79—89 sowie Strzygowski, A sarcophagus of the Sidamara type in the collection of Sir Frederic Cook and the influence of stage architecture upon the art of Antioch; Journal of hellenic studies 1907, 99—122.

[2] O. Wulff, Altchristliche Bildwerke Nr. 26.

Mantel die r. Schulter und den Arm im weiten Ärmel frei und ist quer vor dem Leibe über den gesenkten l. Arm aufgenommen. Vor der Brust halten sie zwischen beiden Händen zusammengelegte und umschnürte Diptychen mit erhöhtem Rande (oder geschlossene Bücher?). Beide haben schlichtes, über der Stirn gerade abgeschnittenes kurzes Haar.

Das Relief hängt sowohl in Stil und Technik (mit reichlicher Anwendung des Bohrers an Augen, Haar und Blattwerk) wie durch die dekorative Architektur aufs engste mit einer Reihe spätantiker Sarkophage überwiegend kleinasiatischen Fundorts zusammen. Nach dem Orient weisen auch die Aufsätze über den Kapitellen, die wohl nicht als Kämpfer, sondern (mit Strzygowski) als Teile des (syrischen) Wulstfrieses zu verstehen sind. Der Fortschritt jenen älteren Denkmälern der Gruppe gegenüber tritt unverkennbar hervor in dem Übergange zu kürzeren Proportionen der Gestalten mit großen Köpfen, in der Vermeidung stärkerer Ausladungen und in ihrer beginnenden Verflachung, wodurch falsche Verkürzungen entstehen (l. Arm Christi, r. der beiden Jünger), endlich in der mehr eingeschnittenen als plastisch ausgeführten Faltenbehandlung (besonders an der r. Nebenfigur). Dem entspricht ein Wechsel im Blattschnitt des Akanthus, der weniger scharf und nur noch in der Ranke mit dem laufenden Bohrer hergestellt ist, während an den Kapitellen die einzelnen Bohrlöcher unverbunden geblieben sind.«

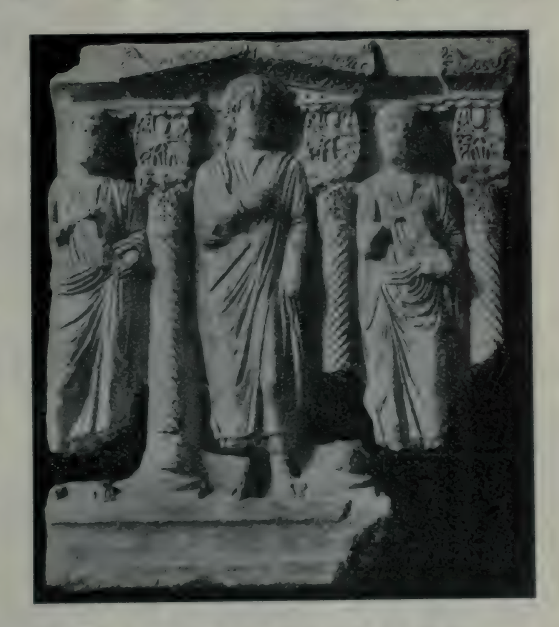


Abb. 237. **Schmalwand eines kleinasiatischen Sarkophages des 4. Jahrh.** (Berlin. Kaiser Friedrichmuseum.)

Bei der Schwierigkeit annähernd genauer Datierung begrüßt die Forschung mit besonderer Freude jeden Anhaltspunkt, den eine einem Sarkophage beigefügte Inschrift bietet. Ein volles, wenn auch sekundäres Konsulardatum trägt gerade das ikonographisch wichtigste Denkmal einer weiteren der kleinasiatischen

Kunst nahestehenden Gruppe, nämlich der 1595 unweit vom Petrusgrabe gehobene Sarg des römischen Stadtpräfekten Junius Bassus. Bassus, in dessen Familie nach des Prudentius Ausspruch: non Paulinorum, non Bassorum dubitavit prompta fides dare se Christo (Liber I contra Symmachum vs. 559 f.) das Christentum heimisch war, starb während seiner Amtsführung als praefectus urbi nach Empfang der Taufe im Alter von 42 Jahren und 2 Monaten am 25. August 359.[1] Denn so kündet die am oberen Rande



Abb. 238. **Der Sarkophag des Stadtpräfekten Junius Bassus** († 359).

herlaufende Inschrift: IVN · BASSVS · V · C · QVI VIXIT ANNIS · XLII MEN · II · IN · IPSA · PRAEFECTVRA VRBI NEOFITVS IIT AD DEVM · VIII · KAL · SEPT · EVSEBIO ET YPATIO · COSS Der Sarg, nach Schönheit der Komposition und architektonischen Gliederung sowie in seiner technischen Ausführung ein Meisterwerk der altchristlichen Plastik, ist aus einem einzigen Block weißen parischen Marmors hergestellt, mißt bei 1,17 m Höhe nicht weniger als 2,41 m Länge und zeigt zweireihige Gliederung, aber ohne die übliche imago clipeata. Sein monumentaler Charakter wird gehoben durch die nur noch einmal, zu Arles, nachgewiesene

---

[1] Zweifellos ist die Aufschrift sekundär. Prunksärge dieser Art erhielten ihre eigenen Inschrifttafeln an der Wand der Kammer, wo sie aufgestellt waren. Für höheres Alter sprechen auch die heidnischen Szenen des Deckels, die offenbar erst bei der Wiederbenutzung als anstößig empfunden und mit einer Kalkschicht verdeckt wurden. Das Denkmal, welches Baumstark RQS 1914 »Zur Provenienz der Sarkophage des J. B. und Lateran n. 174« als Importstück bezeichnen möchte, reicht vielleicht noch in die zweite Hälfte des dritten Jahrhunderts zurück. Die Monographie von de Waal, Der Sarkophag des J. B. gibt das Original auf 13 Tafeln vorzüglich wieder.

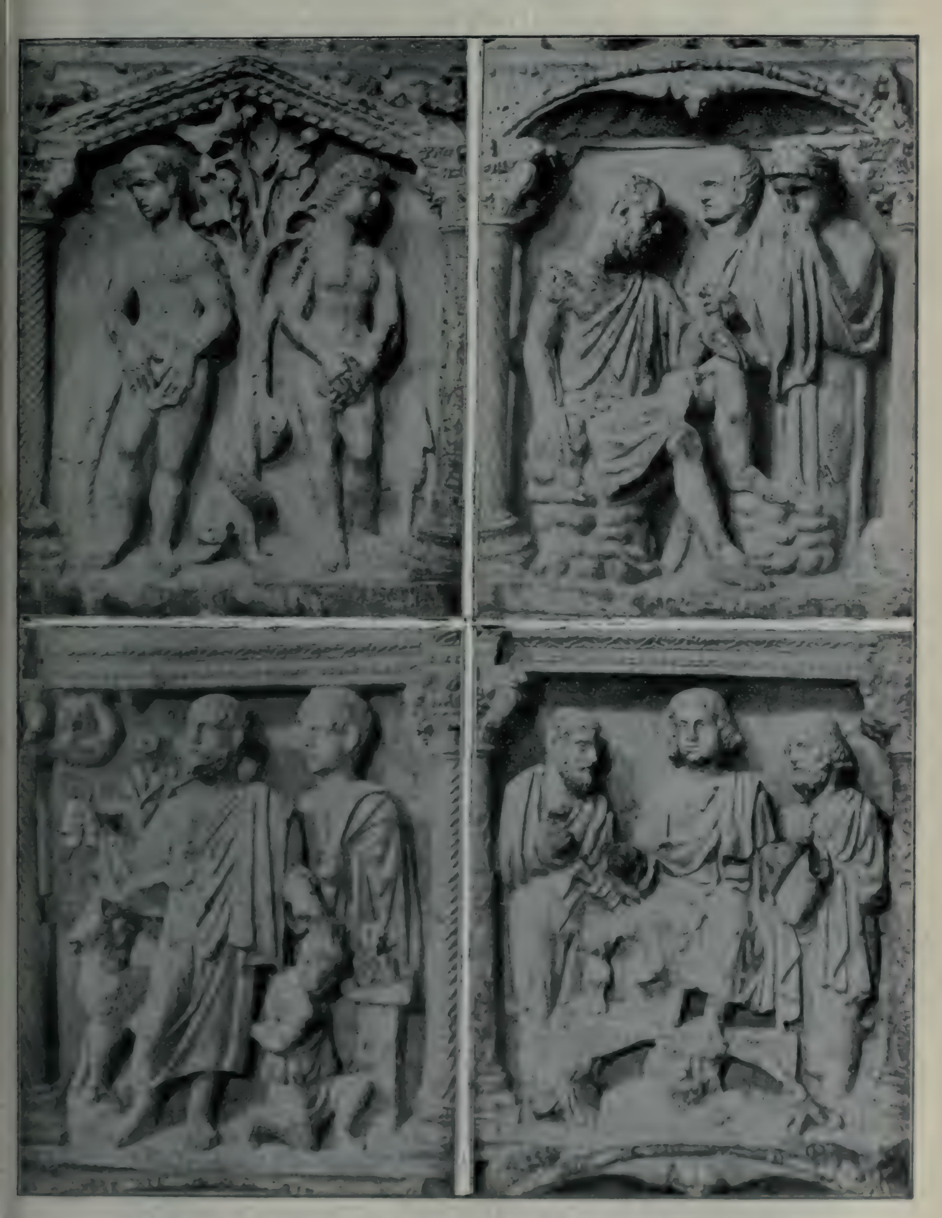


Abb. 239. **Einzelszenen vom Sarkophag des Consuls Bassus:** Protoplasten, Job. Abrahams Opfer, Christus mit den Apostelfürsten.

Säuleneinteilung der piani.[1] Denn alle übrigen zweireihigen Stücke fügen die Szenen, höchstens vom Bildclipeus unterbrochen, ohne weiteres aneinander. Diese Säulenteilung (Fünfnischentyp) ist derart, daß die sechs unteren, arkadenähnlich, abwechselnd einen flachen Rundbogen mit Muschelwölbung [2] und einen flachen Spitzbogen tragen, in deren Zwickeln sich die § 112 aufgezählten Lämmeridylle befinden, die oberen sechs dagegen unmittelbar das schön ausgebildete Gesimse. Das Bildwerk der Interkolumnen zeigt auch hier die Mischung von Symbol und Historie. In der Mitte wiederum der über dem Himmel thronende Herr, ein Bild der maiestas, wie es ja ähnlich die Kunst der Basilika brachte; daneben auch hier seine Gefangennahme und die Händewaschung Pilati, während links Pauli Gefangennahme und das Opfer Abrahams zu sehen sind. Der Sinn für Symmetrie, welcher auf dem S. 485 besprochenen vatikanischen Denkmal sich durch Gruppierung von je zwei Personen (nur im Mittelfeld drei) bemerkbar macht, läßt hier in den Interkolumnen jeweils drei Personen auftreten, abgesehen vom zweiten Bilde der unteren Zone, wo der Baum mit der Schlange symmetrisch eintritt. Es sind dargestellt der unglückliche Job, die Protoplasten mit der symbolischen Zuweisung von Lamm und Garben, Christi Einzug in Jerusalem (Abb. 167), Daniel in der Grube und die Wegführung Pauli. Die Puttenernteszenen an den Schmalseiten werden, ohne architektonische Gliederung, durch einfache Querleiste getrennt (Abb. 240). Abgesehen von einigen metrischen

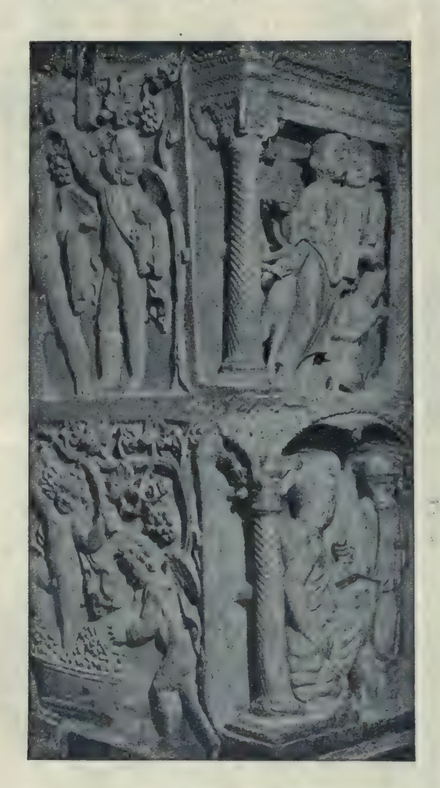


Abb. 240. **Linke Ecke vom Bassussarkophag.**

[1] Garr. tav. 317, 2 = Le Blant, Étude pl. XXV.

[2] Ähnlich, aber mit Zuziehung des flachen Gesimses als drittem Motiv ist die Säulengliederung des altchristlichen Sarkophages, in welchem der deutsche Papst Gregor V. beigesetzt wurde. Vgl. meine Originalaufnahme in Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten S. 47 Abb. 11 und Tafel VI.



Abb. 241. Hirtensarkophage des 2. u. 3. Jahrh.*) (Vgl. die Erläuterung S. 463.)



Abb. 242. **Sarkophage des 4. Jahrh.***) (Vgl. die Erläuterung S. 493.)

Differenzen im Aufbau des Denkmals[1] zeigt das ganze Werk keinerlei Spuren des um die Zeit seiner Wiederbenutzung schon vorgerückten Verfalls der plastischen Kunst. Seine Reliefs blieben, obwohl ungewöhnlich stark ausgearbeitet, dank ihrer langen Verborgenheit unter der Erde, gut erhalten.[2] Gesamtkomposition wie

---

*) Erläuterung zu den Sarkophagen Abb. 241 und Abb. 242.

Abb. 241: 1. Strigulierter Wannen-Sarkophag mit Löwenmasken und voller Mittelfigur des jugendlichen guten Hirten zwischen Ölbäumen. Im Louvre. Zweites Jahrhundert. Garr. tav. 295, 2.

2. Gestriegelter Kistensarkophag der Livia Primitiva aus dem vatikanischen Cömeterium. Jetzt im Louvre. Zweites Jahrhundert. Garr. tav. 296, 3.

3. Bisomus mit kleinem Hirtenmedaillon im gestriegelten Mittelteil. Links Lyraspielerin (die Verstorbene?) rechts Pädagog mit Gefolge. Zwischen den Köpfen von Sonne und Mond der Attika Putten bei der Weinernte. Unter der leeren (wohl einst mit der Inschrift bemalten) Inschrifttafel ein Zirkusrennen. Aus der Kallixtkatakombe (Mus. Lat.). Zweites bis drittes Jahrhundert. Garr. tav. 296, 4.

4. Bildfries mit Hirtenidyll und Szenen des Landlebens zwischen dem bärtigen guten Hirten und einer Orans vor einem Vorhang als Eckfiguren. Im Hintergrund Ölbäume. Auf der Attika zur Rechten der Inschrifttafel (B. B. B = bonis bene, bibas = vivas) Brustbild des Verstorbenen vor einem von Putten (mit Erntekörben!) drapierten Vorhang. Links Hasenjagd. Von der via Prenestina (Mus. Lat.). Garr. tav. 298, 3.

Abb. 242: 1. Zweizoniger Striegelsarkophag mit Ecksäulen, Bildklipeus und Hirtenidyll. Zwischen den Delphinen des Deckels datierte Inschrift vom J. 353. Der barbarische Text will sagen: Deposit. Fl. Faustinus III idus Aug. Constantio Aug. et Constantino II consulibus in pace. Aus der Prätextatkatakombe, jetzt im Lateranmuseum. Garr. tav. 363, 2.

2. Einreihiger Sarkophag des vierten Jahrhunderts. Auf architektonischem Hintergrund die Szenen der Blindenheilung, Heilung der Blutflüssigen, in der Mitte übereinander Heilung des Gichtbrüchigen und eines Kranken. Daran anschließend der Einzug in Jerusalem. Aus dem vatikanischen Cömeterium, jetzt im Lateranmuseum. Garr. tav. 314, 5.

3. Einreihiger durch Baumstellung gegliederter Sarkophag des dritten bis vierten Jahrhunderts. Zu seiten des Mittelstückes mit Busto Erntegenien, daran anschließend zwischen Lorbeerbäumen links auf das Pedum gestützter Hirte, rechts der bärtige hl. Hirte zwischen Lämmern mit geschultertem Lamm. Den Abschluß bildet, als Füllfigur, je eine sitzende Lautenspielerin. Im Lateranmuseum. Garr. tav. 359, 3.

4–6. Striegelsarkophag des vierten Jahrhunderts in der Kathedrale von Tolentino. Auf der Vorderseite in der Mitte der hl. Hirt zwischen Bäumen, an den Ecken Petrus bzw. Paulus stehend und die Rechte nach dem Mittelbilde erhebend; zu ihren Füßen je ein Buchrollenbündel. In der Mitte der Attica die Inschrifttafel, an den Enden Brustbilder eines Mannes mit Buchrolle und einer Frau. Die Schmalseiten haben architektonischen Hintergrund, die linke zeigt außerdem im Hintergrund eine Bildsäule mit Busto; davor steht Herodes mit seinen Begleitern, und links von ihm erblickt man die Magier, die nach dem Stern deuten, dessen Stelle vielleicht das von Tauben flankierte Monogramm im Kreuze vertritt, welches im Giebel des Deckels zwischen den Akroterien dargestellt ist. Auf der rechten Schmalseite nahen die Magier der thronenden Gottesmutter, um dem Kinde ihre Geschenke zu bringen; im Giebel crux monogrammatica, flankiert von Lämmern. Garr. tav. 303.

[1] De Waal a. a. O 17 f.

[2] Es läßt sich mangels genügender Fundprotokolle leider nicht entscheiden, ob der Sarg ursprünglich freistand, oder ob er von vornherein ver-

Einzelgruppierung verraten einen Künstler, der, auf dem Boden klassischer Tradition stehend, mit Herz und Hand den christlichen Stoff erfaßte. Aufbau (Palastarchitektur), Ornamentik (Reliefsäulen) und Bildtypen verweisen auf Vorderasien, die Bildreliefs stehen künstlerisch hoch, höher wie die ungefähr gleichzeitigen Reliefs vom römischen Konstantinbogen.

Die abendländische Gruppe ist numerisch am stärksten in Rom vertreten, welches mehr altchristliche Sarkophage überliefert hat als die ganze übrige Welt, nämlich weit über 500 Exemplare und Fragmente, davon allein in der von Pius IX. im Lateranpalast errichteten Sammlung rund 300. Diese hohen Zahlen erscheinen bemerkenswert gegenüber der Tatsache, daß die »römische« Plastik sich in der Hauptsache auf eine relativ kurze Periode, nämlich bis zur Katastrophe vom Jahre 410 beschränkt. Welchen Anteil die Katakomben hatten, kann man daraus schließen, daß allein in der Sammlung des Lateran 54 Exemplare — die Fragmente eingeschlossen — aus den Cömeterien stammen, davon 10 aus Prätextat. Die übrigen wurden teils Cömeterien sub divo, teils Grabkirchen entnommen. Reiche Funde ergab insonderheit das vatikanische nachkonstantinische Cömeterium, aus dem über dreißig Sarkophage nachgewiesen sind, während beispielsweise bei der alten Paulsbasilika und bei S. Sebastian zusammen kaum die Hälfte ans Licht kam. Nach Rom und Ravenna, welches mit 60 Sarkophagen stilistisch dem Orient zugehört, kommt Arles mit 80 Exemplaren gegenüber rund 300 in Gallien überhaupt. Die Monumente von Arles und der übrigen Provence stimmen stilistisch vielfach mit römischen überein und gehen auf die gleiche hellenistisch-orientalische Kunst zurück. Es fehlt anderseits nicht an einer Erweiterung und Ergänzung gewisser Paradigmen, die wohl eigenen Vorlagen, welche der Orient vermittelt haben mochte, verdankt werden. Echt orientalisch sind z. B. die von Le Blant nachgewiesenen Jagdmotive mit Ebern und Hirschen usf. Den Einfluß einer breiteren historischen Kunst verraten ferner einige von demselben Gelehrten hervorgehobene provençalische Eigenheiten, so die Anwesenheit einer Frau beim Opfer Abrahams, Moses und Pharao, das Wachtelwunder, Davids Kampf mit Goliath, die Verurteilung der Bedränger Susannas, Habakuk, der Traum des hl. Joseph, der Kindermord, Ölgarten und Judaskuß, das Grab des Herrn, seine Himmelfahrt, der gefesselte Paulus mit einer Frau (Plautilla) u. a.[1] Den aquitanischen Sarkophagen fehlen dagegen einige sonst so beliebte Sujets, wie die traditio clavium, welche in Gallien öfter als in Rom nachgewiesen ist, der Zug durchs Rote Meer, das Quellwunder,

---

senkt war. Tatsächlich fanden manche reich skulptierten Exemplare ihren Platz in Senkgräbern, z. B. bei S. Paul, bei SS. Nereus et Achilleus.

[1] Le Blant, Sarcophages de la Gaule p. XI.

das Martyrium des Paulus. Auch weicht der tektonische Aufbau hier etwas ab, indem sich die Särge häufig von oben nach unten verengen. Je weiter man schließlich nach Norden und Osten geht, desto schmuckloser werden die Monumente (sofern es sich nicht gerade um Importstücke handelt), da meist nur Sandstein in Frage kam, wie er z. B. in den Cömeterien Triers benutzt wurde. Dies Material, ungeeignet für plastische Feinarbeit, zeigt an der Oberfläche höchstens einfache strigiles. Vom einzigen



Abb. 243. Sarkophag in S. Ambrogio zu Mailand.[1]

figurierten Werke Triers, dem S. 307 erwähnten Noesarkophag aus dem Euchariusfriedhof bemerkt Kraus die stilistische Annäherung an die Igeler Säule und andere Landesdenkmäler.[2] Leider fehlt noch immer eine genügende Zusammenstellung des verhältnismäßig spärlichen Materials, welches Spanien und das römische Nordafrika

[1] Dieser prächtige, vom ersten Herausgeber, Allegranza, dem Stilicho und der Serena vindizierte Sarkophag zeigt auf der Rückseite den stehenden bärtigen Heiland das Gesetz übergebend, umgeben von den stehenden Aposteln, an der (von uns wiedergegebenen) Front den in der maiestas thronenden jugendlichen Erlöser und zu beiden Seiten die thronenden Apostel. Zu seinen Fußen sieht man die Verstorbenen ehrfurchtsvoll hingeworfen. Das von Genien gehaltene Diskusbild derselben erscheint oben in der Mitte des Aufsatzes, rechts davon die Magier vor dem Kinde, links davon die Szene mit der Bildsaule des Nabuchodonosor. Garr. tav. 329, 1.

[2] **Kraus**, Gesch. der christl. Kunst I. 249.

hinterließen, und das sich in bezug auf Stil und Komposition an die »römische« Praxis anlehnt.

§ 199. Ravenna. Die orientalische Gruppe hatte ihren bedeutendsten vorgeschobenen Posten im abendländischen Ravenna.[1] Hier verknüpft die Tendenz liebevolles Eingehen auf das figurelle Detail mit Wiederaufleben der Symbolik. Dem Gedränge biblischer Motive, wie es hellenistisch-römische Arbeiten des ausgehenden vierten Jahrhunderts und bis zur Katastrophe von 410 charakterisiert, steht in der von ganz anderer Seite befruchteten ravennatischen Kunst die Einzelszene gegenüber, und selbst diese trägt, das Historienbild zunächst ausschaltend, einen symbolisch-mystischen Zug. Es verweisen eigenartige dekorative Motive wie

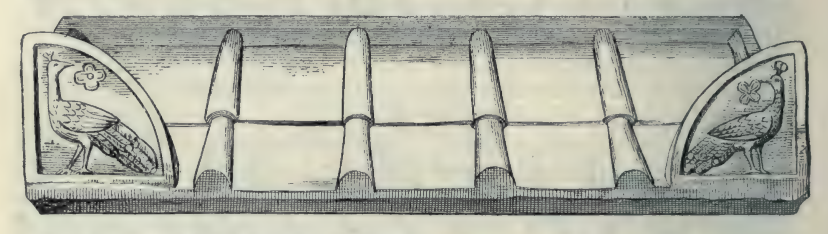


Abb. 244. Sarkophagdeckel in Form des Schindeldaches mit Akroterien (Ravenna).[2]

die Nische sowie die mit dem Schloß nach unten gerichtete Bildmuschel direkt nach Syrien, dem Ravenna nicht nur Bischöfe und Baumeister, sondern wohl auch Künstler verdankte, welche auf einheimische Ateliers entschiedenen Einfluß gewannen. Auch konstruktive Einzelheiten deuten nach Osten, namentlich die Behandlung der Sarkophagdeckel, denen mit Vorliebe halbzylindrische (7. Jahrh.) oder Dachform (5.—6. Jahrh.) gegeben wurde. Letztere war zwar in Rom längst importiert, jedoch niemals so vorwiegend in Gebrauch wie hier oder an anderen in direktem Verkehr mit dem Osten stehenden Orten, als da sind Portogruaro, Salona u. a.

Von älteren Sarkophaggruppen ist in Ravenna nur der kleinasiatische Säulensarkophag vertreten (Sarg des Erzb. Liberius II). Bei weitem die meisten Denkmäler stammen aus der Blütezeit der Stadt, und da häufig die Grabschriften sekundär sind, stellen

---

[1] H. Dütschke, Ravennatische Studien, Beiträge zur Geschichte der späten Antike, Leipzig 1909.

[2] Bewundernswert ist der Transport so schwerer Massen in die unterirdischen Cömeterien Roms, z. B. des noch heute in der sog. Silvesterkrypta in S. Callisto liegenden Sarkophagdeckels. Er ähnelt dem oben abgebildeten aus Ravenna, nur daß an den Enden der Vertikalwulste Masken sitzen und statt der Pfauen niedliche Hirtenidylle die Vorderakroterien zieren. Der zugehörige Sarkophag hatte nicht ganz die Maße desjenigen mit der Schöpfung aus S. Paul, und dieser wiegt nicht weniger als 25000 römische Pfund!

sich einer genauen Datierung Schwierigkeiten entgegen, zumal auch die Frage nach Herkunft des Materials ihrer Lösung harrt. Jedenfalls wäre es auch hier einstweilen ein gewagtes Experiment, der von Dütschke u. a. vorgeschlagenen Frühdatierung einzelner Stücke ohne weiteres zu folgen.

Was den bildlichen Teil der ravennatischen Sarkophagskulptur anbelangt, so lassen sich hauptsächlich zwei Kategorien von Monumenten scheiden, solche mit figurellen Einzelszenen auf Vorderfront und Schmalseiten nebst meist symbolisch verziertem Deckel und solche mit vorwiegend oder ausschließlich symbolischer Dekoration. Biblische Symbolbilder, das sei vorausgeschickt, kommen nur vereinzelt an den Schmalseiten vor, z. B. auf dem

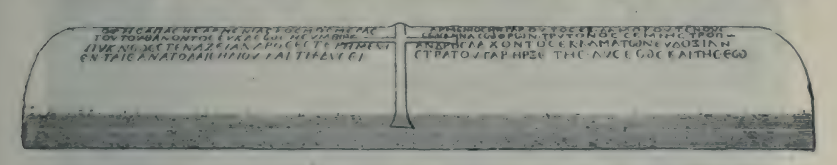


Abb. 245. **Halbzylindrischer Deckel vom Grab des Exarchen Isaak VIII. in S. Vitale.**[1]

Sarge Isaaks VIII., wo auch die eine Breitseite eine Anbetung der Magier zeigt. Die ravennatische Provenienz eines kleinen Sarkophages mit ausführlicher Komposition von Orans und Hirte (vgl. oben S. 354 f.) im Museum von Ravenna erscheint zweifelhaft.[2]

Überraschend oft kehrt auf der Vorderseite figurierter Exemplare die traditio legis oder Christus zwischen den Apostelfürsten, eventuell noch einigen Begleitfiguren wieder, und nirgend tritt die enge Verwandtschaft, ja Identität dieser Bilder mit denen der maiestas domini klarer ans Licht. Hervorzuheben ist, daß der feierlich thronende Heiland sich meist an Paulus wendet, sei es, daß dieser, im Gegensatz zu den römischen Denkmälern, die Rolle von ihm mit verhüllten Händen entgegenimmt,[3] sei es, daß nach seiner corona die Rechte des Herrn sich austreckt.[4] In einigen Fällen fehlt Petrus gänzlich, so auf dem schönen Sarkophag von S. Maria in Porto, auf dem auch Christus ohne Nimbus erscheint und die wenigen Figuren sich wie antike Reliefs

[1] Die schönen von Isaaks Gattin Susanna veranlaßten Grabverse sind abgedruckt bei Garr. V 23.

[2] Garr. tav. 371, 2. — Eingehende Untersuchung verdiente die Frage nach dem Export fertiger Sarkophage aus den verschiedenen Kunstzentren in andere Gegenden. Einen Anhaltspunkt gewähren die Porphyrarbeiten, welche fertig aus Ägypten bezogen wurden, so die berühmten von Konstantin in S. Costanza und Tor Pignattara aufgestellten Sarkophage seiner Tochter Konstantia und seiner Mutter Helena. Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom 75 ff.

[3] Z. B. Garr. tav. 346, 2. 347, 2. 348, 1 u. 5. (Vgl. oben S. 390 Abb. 185.)

[4] 345, 1.

von der glatten Grundfläche abheben.[1] Einigemal schließen große Palmbäume ganz nach Art der Mosaiken die Szene rechts und links ab, auch quellen gelegentlich zu Füßen des Heilandes die Paradiesesbäche oder liegen dort — in einem Falle — Löwe und Drache gemäß Ps. 90, 13.[2] Auch fehlt nicht, und dies scheint mir eine jüngere Entstehungszeit anzudeuten, die Verteilung der ganzen Szene in fünf Interkolumnen, die gewöhnlich im Muschelbogen nach oben abschließen und wobei in jede Nische eine Figur kommt. Dann setzt sich die Komposition an den Schmalseiten fort, wo in je zwei Nischen vier weitere Begleitfiguren

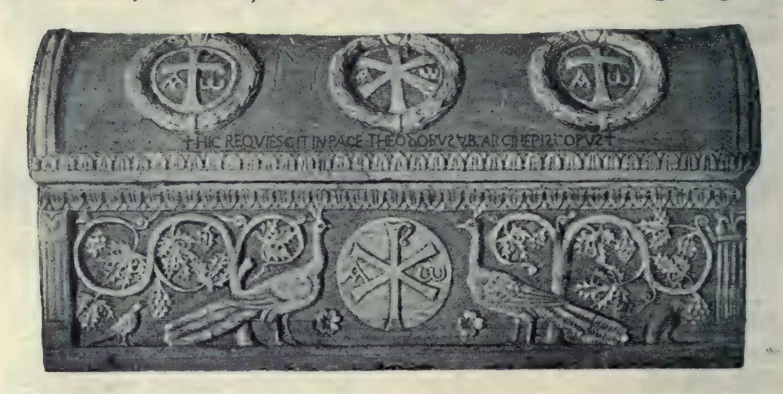


Abb. 245. **Sarkophag des Erzbischofs Theodor von Ravenna († 658).**[3]

stehen.[4] Den letzten Schritt in der Entwicklung scheinen mir dann jene Sulpturen darzustellen, wo Heiland und Apostelfürsten ohne jede verbindende Pose einfach nebeneinander stehen, so wie es der Sarkophag in der Capella del Crocifisso und jenes prächtige Exemplar zeigt, in welchem nun die Reste des hl. Barbacianus ruhen, beide in der Kathedrale.[5] Den Sarg dieses Heiligen beherrscht überwiegende Symbolik. Statt der Palmbäume erscheinen als Abschluß der Vorderfront in der ersten und fünften Nische große Henkelvasen, die Rückseite wird ganz ausgefüllt von zwei Lämmern zu Seiten des Monogramms ✳, in den Interkolumnen

---

[1] Garr. tav. 349, 4. Vgl. V. Schultze, Archäologie 259 (Abb. 76). Oder sollte in diesen Fällen Moses gemeint sein, wie wir ihn als Gegenstück zur traditio an Petrus auf der von Baumstark im Oriens christianus 1903, 173 ff. erörterten syrischen Miniatur erblicken?

[2] Garr. tav. 345, 1. 344, 1.

[3] Die Inschrift lautet: + HIC REQVIESCIT IN PACE THEODORVS V(ir). B(eatissimus). ARCHIEPISCOPVS +.

[4] Z. B. Garr. tav. 347 u. 348. Siehe unsere Abb. 185, 2.

[5] Garr. tav. 336, 1 u. 4. 337, 1—3.

der Schmalseiten sieht man jedesmal ein Leuchterpaar, dazwischen ein offenes Kreuz und über diesem wieder das Monogramm. Reich stilisiert sind die seitlichen Lunetten des halbzylindrischen Deckels, einmal ein Gefäß mit Pflanzenmotiv, dann das pflanzenflankierte und von einem Kranz umschlossene Monogramm ☧ und darunter ein Hippopotamus![1] Die Oberfläche des Deckels zeigt im Kranze das Monogramm ☧ mit den apokalyptischen Buchstaben und rechts und links zwei reiche cruces gemmatae.



Abb. 247. **Schmalseiten eines ravennatischen Sarkophages.**

Von den reichen Schätzen sepulkraler altchristlicher Plastik, welche der klassische Boden Griechenlands, vorab die Cömeterien der großen Paulusgemeinden ohne Zweifel aufwiesen, konnte bisher kein einziges irgendwie hervorragendes Bruchstück geborgen werden. Es fehlt auch jede Möglichkeit, festzustellen, wieviel das dalmatinische Littorale von hier empfing, das anderseits eine zwischen Orient und Okzident vermittelnde Stellung eingenommen haben wird. Man wird nicht zu viel Gewicht darauf legen dürfen, daß die im Orient — man denke an den Oasencyklus — beliebte Szene des Meerdurchgangs der Israeliten gerade hier, wie in Arles, wohin sie via Marseille gelangte, vorkommt. Dagegen weicht inhaltlich und im Aufbau der berühmte in der kleinen Basilika des hl. Anastasius zu Salona entdeckte Sarkophag der Asklepia

[1] Es liegt hier sowohl als bei jenem oft wiederholten Motiv des Kreuzes über dem Löwenkopf (Abb. 247) der Gedanke an das § 120 besprochene Symbol nahe.



Abb. 248. **Sarkophag der Asklepia im Museum zu Spalato.** (4. Jahrh.)

jedenfalls vom gewohnten Schema ab.[1] Links vom Mittelstück, dem hl. Hirten, ist die an den Folgen einer Geburt gestorbene Matrone Asklepia auf der Front des Denkmals in großer Figur mit ihrem Neugeborenen dargestellt, umgeben von vierzehn Miniaturfiguren, denen rechts vom Mittelfelde die übrige Nachkommenschaft eines berühmten und verbreiteten Geschlechtes entspricht, welche sich um den Gatten gruppiert, dessen Grabschrift nicht mehr vorliegt. Die Schmalseiten zeigen den Genius mit der Fackel und das Blendtor des Grabes nach Art der antiken Hadestüre. Auf dem wuchtigen Deckel liegen, halbaufgerichtet, ein weiteres der profanen Kunst geläufiges Motiv, die Verstorbenen. Das architektonische Gerüst der Vorderwand erinnert in seinem Mittelstück an das Abb. 237 wiedergegebene kleinasiatische Werk, im übrigen aber mehr an den schönen Sarkophag aus Konia im ottomanischen Museum zu Konstantinopel; auch hier hängt die Architektur nicht zusammen; dem säulengetragenen Spitzdach, welches den Rahmen fürs Mittelstück schafft, entsprechen rechts und links, ohne jede Verbindung, auch hier Rundbogen, und ferner fehlt nicht die Blendtür der Schmalseite.



Abb. 249. **Deckel eines Bleisarges aus Saida.**

[1] Vgl. die zugehörige Grabschrift HAE 331 f. Zur Literatur vgl. Lukas Jelic, Das Cömeterium von Manastirine zu Salona und der dortige Sarkophag des guten Hirten. RQS 1891, 10 ff.; zur Deutung Kaufmann, Jenseitsdenkmäler 159 f.

Das seltene Beispiel eines syrischen Bleisarges aus Saida in Phönizien, zu Cannes aufbewahrt, wurde bereits 1873 von de Rossi publiziert.[1] Es zeigt (Abb. 249) allenthalben unter Arkaden das Monogramm ☧ und darin nach Buchstaben verteilt das Wort IXΘYC. Nur an der linken Sargwand tritt an seine Stelle einmal die Figur eines Mannes im Philosophengewande mit Stab und Rolle, vielleicht ein Bild des Verstorbenen.

Zum plastischen Schmuck der Stelen von Dorla vgl. HAE 64—68 sowie 252.

Dritter Abschnitt.

Die statuarische Plastik.

Wir haben wiederholt altchristliche Bildwerke erwähnt, welche gemäß literarischer Überlieferung an öffentlichen Plätzen oder in Palästen der Reichen zur Aufstellung gelangten, alle freilich aus der Zeit nach dem Kirchenfrieden. In der vorhergehenden Periode der Verfolgungen war die Plastik gegenüber der Malerei in den Hintergrund gedrängt, aus Gründen, die schon dem sepulkralen Relief gegenüber geltend gemacht wurden. Für die statuarische Plastik kam noch die Abneigung gegen all das hinzu, was dem Heiden den Anschein erwecken mochte, »als trügen wir nach Art der Götzendiener unseren Gott im Bilde herum«.[2] Doch sollte die Dürftigkeit des geretteten Materials niemand zum Schlusse verleiten, diese Abneigung habe unsere christlichen Urväter veranlaßt, das aus ihrem Lebenskreise nach Kräften zu verbannen, was einen der schönsten Züge der Antike ausmachte: die allgemeine Vorliebe für Werke der Skulptur, um so weniger als nachweisbar gerade statuarische Werke am meisten der Zerstörung ausgesetzt waren.

Zunächst ist nicht ausgeschlossen, daß man heidnische Werke durch entsprechende Veränderung in christliche umwandelte, so gut wie der pagane Sarkophag nach Abmeißeln anstößiger Bilder gelegentlich in christliche Dienste kam.

Von literarischen Belegen zum Kapitel der statuarischen Plastik haben wir bereits oben S. 340 Anm. 4 einer Erzfigur Christi gedacht, welche Eusebius schildert und selbst zu Caesarea gesehen. Er, der Vater der Kirchengeschichte, ist es denn auch, der in der Vita Const. I. 40 das öffentliche Standbild eines christlichen Kaisers beschreibt, die auf einem der römischen Fora

[1] Bull. 1873, 77 tav. IV f. — Garr. tav. 354, tav. 3—7.
[2] Eusebius, Ad Constantiam Augustam (Migne SG. XX, 1548).

errichtete Statue Constantins d. Gr. Wir können uns etwa am gleich zu besprechenden Bronzekoloß zu Barletta ein Bild von ihr machen. »Mit lauter Stimme«, so berichtet er, »verkündete er allen Menschen das Zeichen der Erlösung. Mitten in der Kaiserstadt ließ er ein großes Denkmal seines Sieges über die Feinde errichten und darauf mit unauslöschlichen Buchstaben eingraben, daß dieses Zeichen der Erlösung der Hort des römischen Reiches und der ganzen kaiserlichen Herrschaft sei. So ließ er alsbald seinem eigenen Standbild, das an einem der belebtesten Plätze Roms errichtet wurde, eine lange Lanze in Form eines Kreuzes in die Hand geben und dann auch wörtlich in lateinischer Sprache folgende Inschrift eingraben: ‚durch dies heilbringende Zeichen, das wahre Zeichen der Tapferkeit, habe ich eure Stadt vom Joch der Tyrannei errettet und ihr die Freiheit wiedergebracht; zudem habe ich auch durch diese Befreiung dem Senat und Volke von Rom seinen alten Glanz und Ruhm wiedergegeben.‘«[1] Eine Votivinschrift, wohl von einem Hofpoet verfaßt, las man unter einem anderen Bildnis des Kaisers im alten S. Peter,[2] und man darf annehmen, daß die meisten Denkmäler dieser Art, aber auch die Hirtenstatuen der Katakomben epigraphische Texte aufwiesen.

§ 199a. Die älteste Christusstatue. Aus der Masse alles Mittelmäßigen und Alltäglichen heraus hebt sich, ein Werk von seltenem Liebreiz, die zierliche Statuette des jugendlichen Herrn im Museo Nazionale Romano (Abb. 250). Noch elegant im Sinne der Antike mißt der angeblich aus Civita Lavinia stammende Fund knapp 70 cm Höhe. Die Figur ist aus edlem lunensischen Marmor gemeißelt, Sessel und Basis aus griechischem, ein Umstand, der die Einheitlichkeit des Werkes nicht ausschließt. Da es sich um eine Schöpfung von fast klassischem Gepräge mit eher mädchenhaften Zügen handelt, deren Typus in der Götterwelt nicht gut unterzubringen war, riet man auf eine hellenistische Dichterin. Es liegt in der Tat etwas Weiches in der Anmut der jugendlichen lockigen Gestalt, deren Bedeutung erst R. Paribeni erkannt hat.[3] Christus thront auf kissenbelegtem Diphros mit Rücklehne. Seine Rechte war wohl im Lehrgestus erhoben, die Linke umfaßt zwei Buchrollen; der linke Fuß ist leicht angezogen, der rechte etwas vorgestreckt. Gekleidet ist der Herr in eine Tunika mit sehr kurzen Ärmeln und mit dem links über Schulter und Arm fallenden Philosophenmantel, dem Pallium. Überraschende Verwandtschaft zeigt diese Statue des lehrenden Herrn mit der bekannten Lateranfigur des heiligen Hirten (Abb. 255) sowie den sitzenden Christusgestalten einer verbreiteten Sarkophaggruppe,

---

[1] Zu den altchristlichen Statueninschriften vgl. HAE 421—25.

[2] Ebenda 318, 1.

[3] Bullettino d'Arte 1914, 381—86 sowie NB 1915, 108—118. Vgl. auch RQS 1915, 26—28.



Abb. 250. **Christusstatue des zweiten Jahrhunderts.** (Museo Nazionale Romano.)
(Ende des zweiten Jahrhunderts.)

wozu u. a. Lateran nr. 135 u. 174 sowie der Bassussarkophag gehören (Abb. 236 u. 239). Stilistisch und technisch ist sie freilich bedeutend älter als diese, verweist sie auf ein dem

hellenistischen Osten, wahrscheinlich Alexandrien, zugehöriges Original des zweiten Jahrhunderts, dessen Ende sie selbst wohl noch zugeschrieben werden darf.[1]

§ 200. Der Bronzekoloß von Barletta und Verwandtes. Die statuarische Plastik der konstantinischen Epoche und bis ins sechste Jahrhundert hinein steht zweifellos unter dem Einfluß der alexandrinischen Schule. »Die Rückkehr von der antiken rhythmischen Ponderation und kontrapostischen Bewegung zur einfachen Klarlegung der Gestalt nach den drei Dimensionen ist zuerst in Alexandria in Anlehnung an die altägyptische Plastik durchgeführt worden. Nach diesem Prinzip ist schon der von Riegl so fein gewürdigte neue Typus der beiden kapitolinischen Consulstatuen aus dem Reliefstil der Staatsdenkmäler ins Statuarische umgesetzt worden, und am gleichen Aufbau hält noch der Bronzekoloß von Barletta fest.«[2] Unsere Abbildung zeigt die im Meer gefundene 4,5 m hohe Erzfigur, die zu Barletta am Anfang des Corso Vittorio Emanuele aufgestellt ist. Hände und Füße des für Heraklius bzw. Theodosius ausgegebenen und neuerdings als Figur des Kaisers Arkadius erkannten Werkes sind ergänzt.[3] Der Kaiser, dessen Rechte ursprünglich die Kreuzesstandarte, das labarum, umfaßte, ist als Schirmherr der christlichen Welt gedacht. An Stelle des Schönheitsideales der Antike wirkt jene ernste, mehr frontale Formengebung, die deutlich orientalische Einflüsse verraten würde, auch wenn Haar- und Bartbehandlung nicht an die Technik



Abb. 251. **Erzstatue des Kaisers Arkadius zu Barletta.** (Ende des vierten Jahrhunderts.)

[1] Man halte daneben Bilder des jugendlichen Orpheus (Pyxis von Bobbio), beachte die unrömische Fußbekleidung, erinnere sich der Christusfigur der Marcellina von Alexandrien (Ende des zweiten Jahrhunderts). Als Konstantin seine Silberstatue des thronenden Christus für die Lateranbasilika stiftete, war der Typus, zu dem auch der Kelch von Antiochien heranzuziehen ist, längst eingeführt.

[2] O. Wulff, Ein Gang durch die Gesch. der altchr. Kunst a. a. O. 239 f.

[3] Vgl. C. Gurlitt, Antike Denkmalsäulen in Konstantinopel, Berlin 1910, 4 ff. Im Tafelwerk von Arndt, Griechische und römische Porträts, lehnt der erläuternde Text zu nr. 895—98 mit unzureichenden Gründen die Deutung auf Arkadius ab.

syrischer Mormorwerke erinnerten.[1] Hoheit und Majestät sprechen aus dieser Schöpfung und bringen die künstlerische Bedeutung der Bronzeplastik dieser Spätzeit so recht zum Bewußtsein. Wie mögen die wuchtigen oströmischen Reiterstatuen Theodosius' d. Gr. und seiner Nachfolger ausgesehen haben, vor allem der berühmte Augusteos (Justinian?), der nach Ausweis einer Miniatur eine Federkrone trug, die Rechte gebietend ausstreckte und in der Linken den vom Kreuz überhöhten Erdapfel hielt! Sie bildete die Krönung einer Triumphalsäule (vgl. S. 469). Den Einfluß der alexandrinischen Schule erweisen am klarsten die Steindenkmäler, vor allem eine Gruppe von Porphyrarbeiten, von denen die konstantinischen Prachtsarkophage bereits früher erwähnt wurden. Am bekanntesten ist wohl ein an der Außenseite des Markusdomes angebrachtes Beutestück der Venezianer, die Porphyrgruppe der sich umarmenden Söhne Konstantins.[2] Den Torso einer Kaiserfigur, die sich sowohl mit dieser Gruppe als mit einem weiteren Torso in der erzbischöflichen Kapelle zu Ravenna berührt, besitzt das Berliner Kaiser Friedrich-Museum.[3]

§ 201. Pantokrator. Man hat auch die Kolossalstatue eines Thronenden im griechisch-römischen Museum von Alexandrien als Kaiserbildnis (Diokletian) in Anspruch nehmen wollen. Sie steht den oben besprochenen Porphyrwerken nahe und kann wohl als christliche Kultstatue angesprochen werden. Das gewaltige Werk, dessen Höhe von etwas über drei Meter (ohne Kopf) kein anderes Porphyrbild erreicht, wurde 1870 zu Alexandrien an einer Stelle entdeckt, wo noch zur Zeit der französischen Expedition drei Porphyrsäulen standen, und erinnert an den byzantinischen Pantokrator, aber ohne Bart, wie wir ihn auf der Berliner Pyxis sehen. Die Wirkung ist noch ernster als beim Koloß von Barletta, man möchte sagen hieratisch wie die des strengen Kultbildes; die Technik unantik bei flacher, wenig energischer Behandlung.

§ 202. Petrusstatuen. Ein Zeugnis für die Umwandlung heidnischer Kunstwerke in christliche blieb in der marmornen Petersstatue der alten Peterskirche erhalten, deren Gewandung der bekannten dunklen Erzfigur im heutigen Petersdom, einem Werke des dreizehnten Jahrhunderts aus der Schule Arnolfos di Cambio, zum Vorwurf diente.[4] Die Statue befand sich ehedem

[1] Man vergleiche den großen Bronzekopf von Nisch im Museum zu Belgrad, der wahrscheinlich den in Nisch (Naissus) geborenen Konstantin mit der Gemmenkrone darstellt. E. Michon, Tête de Constantin du Musée de B., Bull. de la société des antiqu. de France 1901, 125 ff.

[2] Strzygowski, Beiträge zur alten Geschichte hrsg. von C. C. Lehmann, 1902 II 105 ff.

[3] O. Wulff, Altchr. Bildwerke nr. 1624.

[4] Nach L. v. Sybel, Christliche Antike II 93 wäre die Marmorstatue altchristlich. – Was die mittelalterliche Bronzefigur anbelangt, so ist es Fr. Wickhoffs Verdienst, die Unwahrscheinlichkeit der schon von Didron beanstandeten und nirgends beglaubigten Entstehung unter Leo dem Großen

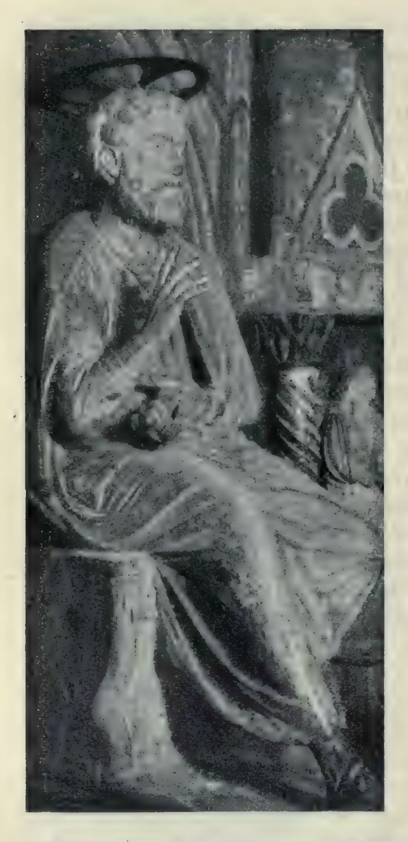


Abb. 252. Petersstatue in den vatikanischen Grotten.

inter columnas porticus veteris basilicae supra valvas aereas, also an einer hervorragenden Stelle des mittelalterlichen S. Peter. Beim Transport in die Grotten wurden unter Paul V. Kopf, Hände und Schlüssel erneuert, da sie nach dem Berichte des päpstlichen Protonotars Grimaldi durch Alter stark gelitten hatte. Sie war nach Ausweis der Kopie, welche Grimaldi in seinen Translations-Berichten gibt, sowie der noch heute vorhandenen Farbspuren bemalt[1] und wurde genau wie heutzutage die Erzstatue der Oberkirche am Peterstag bekleidet.[2] In den Grotten bekam die auf der Kathedra sitzende Figur, vielleicht ehedem ein Senatorenbild, eine eigenartige Dekoration dadurch, daß man sie auf eine löwenflankierte Basis hob und die beiden auf unserer Abb. nicht sichtbaren Stufen, die zu ihr emporführen, ebenso wie den architektonischen Hintergrund Teilen des in feiner Cosmatenarbeit gehaltenen Thrones entnahm, der einst die Statue Benedikts XII. aufnahm.

ins Gebiet der Fabel gewiesen zu haben. Es handelt sich um eine wenig geschickte Imitation der Grottenfigur, »mißverstandene Nachahmung antiker Tracht, während der ganze Habitus des Werkes in seiner Verbindung eigentümlicher Steifheit mit lebensvoller Frische nicht eine alternde, abgebrauchte Formen nur stumpf wiedergebende, sondern auch eine beginnende, mit den Schwierigkeiten noch ringende Kunst verrät«. Vgl. Kraus, Geschichte der altchr. Kunst I 231. Gegen ihn und Wickhoff, Die bronzene Apostelstatue in der Peterskirche, Zeitschrift f. bildende Kunst NF I 1890, 109 ff. plädiert H. Grisar, Analecta Romana I 627—657 an der Hand neuen Vergleichungsmaterials für höheres Alter. Ebenso auf Grund guter Aufnahmen Wittig RQS 1913, 103—123.

[1] Vgl. Swoboda, Zur altchr. Marmorpolychromie RQS 1889, 146 f. und Kaufmann, Die Grotten des Vatikan 24 f. — Die Tunika war grün oder blau, das Pallium rot, Haupthaar und Bart zeigen noch Spuren von braun.

[2] Vgl. Torrigio, Le sacre grotte Vaticane, Roma 1635, 74. — Man kann wohl annehmen, die Sitte der Bekleidung leite sich gerade aus der Bemalung der antiken Statue her.

Obwohl nur Geräteschmuck (von einer Lampe?) und der Kleinplastik angehörig, sei hier die niedliche Petrusbronze des Berliner Kaiser-Friedrichs-Museum erwähnt (Abb. 253). Sie mißt kaum 10 cm Höhe und zeigt den Apostelfürsten in langem Gewand, die Rechte in dem der Grottenfigur entsprechenden Segens- bzw. Redegestus erhoben, während er in der Linken das Kreuz (crux monogrammatica) hält,[1] also fast übereinstimmend mit dem Elfenbeinrelief aus der Gegend von Sinope, welches ebenda aufbewahrt wird.[2]



Abb. 253. S. Petrus. Bronzestatuette des vierten Jahrhunderts (Berlin).

§ 203. Ein zweites bedeutendes Denkmal, die Statue des heiligen Hippolytus, wurde mit weniger Recht von einigen als heidnisches Original angesprochen. Sie kam 1551 nahe der von Prudentius besungenen[3] und seit 1882 aufgedeckten Krypta des ehemaligen Schismatikers und späteren Glaubenszeugen ans Licht und erweckte doppeltes Interesse, weil an den Seiten der Kathedra nicht nur der Osterkanon Hippolyts, sondern auch ein Verzeichnis seiner früher nur teilweise bekannten Schriften eingraviert war. Dem Künstler schwebte, das läßt sich trotz der starken Ergänzung namentlich der oberen Partien erkennen, die Figur eines Rhetors oder Philosophen vor, und es ist sehr wohl möglich, daß Schüler und Verehrer dem bedeutenden Zeitgenossen in dieser



Abb. 254. Statue des hl. Hippolyt.

[1] O. Wulff, Altchr. Bildwerke nr. 717.
[2] Strzygowski, Das Petrusrelief aus Kleinasien im Berliner Museum. Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsammlungen 1901, 1 ff.
[3] Siehe S. 394 Note 4.

Form einen Tribut zollten. »Wir können uns sehr wohl erklären,« sagt Döllinger, »wie die begeisterte Anhänglichkeit an einen Mann, der nicht nur ein verehrter Lehrer und kirchlicher Autor, sondern auch ein von der Gegenseite scharf getadeltes und mitunter wohl bitter geschmähtes Parteihaupt war, etwa nach seiner Verbannung nach Sardinien, ihm dieses Monument errichtete«, und er bemerkt mit vollem Recht, daß, Petrus ausgenommen, keinem katholischen Bischofe der ältesten Zeit eine gleiche Huldigung widerfuhr.[1] Die Statue, schon von Winckelmann als ältestes statuarisches Werk der christlichen Zeit bezeichnet und dem Anfang des dritten Jahrhunderts zugewiesen, kam bald nach ihrer Auffindung und Restauration in den Vatikan, später in das Lateranensische Museum. Sie ist in feinkörnigem griechischen Marmor gearbeitet. Das rechte Bein ragt gerade wie bei der Petersfigur über die Basis hinaus. Hippolytus ist in ein breites, faltiges Pallium gehüllt, unter dem er ein enganliegendes langes Unterkleid trägt. Die Einzelheiten der Gewandung erscheinen nicht gerade fein bearbeitet, »namentlich die Ausgänge sind derb und gleichmäßig, aber die Gesamtausführung, wie die ganze Anordnung entbehrt nicht eines großen Zuges, und wie in der Komposition die Statue den ähnlichen heidnischen Werken der Kaiserzeit ganz nahe steht, so läßt auch die technische Ausarbeitung noch einen ganz in guter Schulung stehenden Künstler erkennen«.[2] Und nicht nur der Stil verweist in eine frühe Zeit, etwa in die von Alexander Severus, auch die Wiedergabe des von 222—334 laufenden hippolytischen cyclus paschalis ist nur auf einem Denkmal des dritten oder beginnenden vierten Jahrhunderts denkbar, da diesem Osterkanon infolge seiner Fehlerhaftigkeit kein langes Leben beschieden war. Damit fällt natürlich auch jeder Gedanke an eine etwaige nachträgliche Anbringung der Inschriften.[3]



Abb. 255. **Statue des Gotthirten im Lateran-Museum.** (Anfang des 3. Jahrh.)

§ 204. Der Gotthirte. Es ist bezeichnend, daß eine der ältesten, sicherlich schönsten Kultstatuen des Urchristentums ein

---

[1] Döllinger, Hippolytus und Kallistus oder die römische Kirche in der ersten Hälfte des dritten Jahrhunderts, Regensburg 1853, 25.

[2] Ficker, Bildwerke des Lateran n. 223 S. 168. Ebenda S. 167 u. 174 f. alle wünschenswerte Literatur. Vgl. auch Kraus RE I 659 ff. und zu den Inschriften HAE 423 f.

[3] Auch die griechische Sprache der Inschriften legt die Zeit vor Konstantin nahe. Als Probe geben wir hier das Verzeichnis seiner Werke, welches die linke Hälfte der linken Seite in 26 Zeilen einnimmt. Es sind:

in der Malerei und Plastik so beliebtes Motiv zum Gegenstande hat, wie den jugendlichen Gotthirten. Unsere Abb. 255 zeigt diese wundervolle Figur, ein anmutiges, dem Leben nachempfundenes Werk, vielleicht ein wenig unklar in Einzelheiten, z. B. was die Gewandfaltung unter der Brust anbelangt, aber von unmittelbarer Wirkung und an die besten heidnischen Arbeiten des zweiten und dritten Jahrhunderts erinnernd. Der heilige Hirte trägt gegürtete Exomis und an einem auf der rechten Schulter ruhenden langen Riemen die Hirtentasche aus Fell. Der Typus des langlockigen Köpfchens, leicht nach links gewendet, den Blick etwas nach oben gerichtet, ist ein Ausläufer jener hellenistischen Reihe, die sich vom Porträt des jugendlichen Alexander ableitet. Auch die Haltung der Arme und des Lammes ist, da im oberen Teile fast keine Beschädigungen vorlagen, mit voller Sicherheit ergänzt, und es bleibt nur zu bedauern, daß sich die Provenienz der nicht ganz meterhohen Statue aus feinkörnigem griechischen Marmor nicht mehr feststellen läßt. Das Kunstwerk wurde am Anfang des verflossenen Jahrhunderts für den Vatikan erworben und kam später ins Museum des Lateran.[1] Von ungleich roherer Arbeit zeugt eine andere Statuette derselben Sammlung, 82 cm hoch und aus ähnlichem Marmor. Auch hier wurde der untere Teil modern ergänzt. Das Charakteristische an diesem in den Katakomben gefundene Werke ist, daß der en face skulptierte Hirte in der Linken den Stab trägt.[2] Diese Auffassung stimmt überein mit drei griechischen Werken zu Sparta, Athen und Kon-



Abb. 256. **Statue im Museum von Konstantinopel.**[1]

[Πρὸς τοὺς Ἰουδα]ίους | [Περὶ τῆς κοσμογο]νίας | Εἰς τοὺς ψ]αλμούς | [Εἰς τὴν ἐγ]γαστρίμυθον | [Τ]ὰ ὑπὲρ τοῦ κατὰ Ἰωάν[ν]ην | εὐαγγελίου καὶ ἀποκαλύψεως | Περὶ χαρισμάτων | Ἀποστολικὴ παράδοσις | Χρονικῶν | Πρὸς Ἕλληνας | Καὶ πρὸς Π[λ]άτωνα | ἢ καὶ περὶ τοῦ παντός | Προτρεπτικὸς πρὸς Σεβήρεῖναν | Ἀπόδειξις χρόνων | τοῦ πάσχα | Καὶ τὰ ἐν τῷ πίνακι Ὠ[ι]δαὶ [ε]ἰς πάσας τὰς γραφάς | Περὶ θ(εο)ῦ καὶ σαρκὸς | ἀναστάσεως περὶ τἀγαθοῦ καὶ | πόθεν τὸ κακόν.

[1] Ficker a. a. O. n. 103. — Ein 1912 gelegentlich der Ausgrabungen bei der Pankratiusbasilika gefundenes Sarkophagrelief vom Anfang des 4. Jahrh. kommt in seiner eleganten, naturalistischen Auffassung der Statue nahe.

[2] Ebenda n. 105 — Abbildung RQS 1890 Taf. V.

stantinopel,[1] und auch in Spanien fanden sich Repliken,[2] alles plumpe Arbeiten des vierten und fünften Jahrhunderts, denen als besseres Exemplar dieser Kategorie nur eine 1888 neben der Porta S. Paolo in Rom gefundene Statuette zur Seite tritt.[3] Eine etwa einen halben Meter hohe, bis zu den Knien erhaltene Figur des bärtigen Hirten kam bei den Ausgrabungen in der Unterkirche von S. Clemente ans Licht;[4] ob die kleine Statuette eines Hirten mit dem Hunde im Museo Kircheriano dem christlichen Kreise angehört, erscheint mir zweifelhaft. Das bisher einzigartige Bildnis des Hirten in Form einer kleinen Herme zeigt Abb. 257, nämlich einen im Mausoleum der Helena (Tor Pignattara) vermauerten Pilaster, der ehedem in einer Sepulkralbasilika über dem Terrain der Petrus- und Marcellinuskatakombe als Teil einer Ballustrade (transenna, lorica) gedient haben wird, ähnlich den von Cassiodor sogenannten hermulae.[5] Armellini, welcher das interessante kleine Denkmal zuerst bekannt machte, hält die Herme für den Teil eines Grabdenkmals.[6]



Abb. 257. Oberer Teil einer kleinen Herme des 4. Jahrh.

Vierter Abschnitt.

Die koptische Plastik.

§ 205. Koptische Kunst. Jene traditionelle Auffassung, welche in der koptischen Kunst ein Produkt der monophysitischen Landeskirche sieht, hat sich ebenso wie diejenige, welche als ihr Wesen das lokale, aber sieghafte Weiterschreiten altägyptischer Mythologie im Urchristentum annimmt, überlebt. Zwar waren weder Ebers mit seiner ägyptischen Tendenz im Koptischen, noch

---

[1] RQS 1890, 89 ff. Taf. IV.
[2] Ficker S. 38 f.
[3] Bull. 1887, 126 ff. Taf. XI. — De Rossi denkt an eine Replik der von Konstantin in Byzanz errichteten Bronzestatue des Gotthirten.
[4] Bull. 1870, 120.
[5] Cassiodorus, Variarum III 51. — Ein Fresko mit solchen hermulae sah offenbar Seroux d'Agincourt in einem Arcosol von S. Ciriaca. Vgl. Bull. 1876, 147.
[6] NB 1895, 13 f.

Gayet mit dem Hinweis auf den monophysitisch-mohammedanischen Synkretismus ganz im Unrecht,[1] denn »was wir im frühchristlichen Ägypten finden, gehört seiner Wurzel nach Ägypten selbst, dem Orient und Hellas an. Das Christentum entfesselt nur gegenüber Hellas die latenten einheimischen Kräfte und die einheimische Invasion stärker, wenigstens auf dem Gebiete der bildenden Kunst.« Strzygowski, welcher dies sagt, betonte zum erstenmal mit Nachdruck, daß die koptische Kunst keine spezifisch christliche, der christliche Inhalt niemals das Entscheidende bei ihr ist, daß vielmehr das, was wir koptische Kunst nennen, einem Stilgemisch seine Entstehung verdankt, vorbereitet in hellenistischer und römischer Zeit und bereits voll entwickelt zur Zeit des Kirchenfriedens: Geist und Technik ägyptisch, Form und Typen vielfach griechisch, Dekoration syrisch-kleinasiatisch. Die koptische Kunst ist näherhin »ein typischer Vertreter jener im Hinterland der hellenistischen Küsten schon in antiker Zeit entstandenen Strömungen, die dann in christlicher Zeit die Oberhand gewinnen, mit dem Mönchstum auf das Abendland übergreifen und so die Grundlage unserer sogenannten romanischen Kunst werden. Wie stark dabei neben dem Zentralkleinasiatischen und Syrischen das Koptische mitgespielt hat, beweisen gewisse architektonische Typen des Abendlandes, wie das trikonche Kirchenchor und die auffallend zahlreichen Belege koptischen Imports.«[2] Ein typisch koptisch-hellenistischer Zug, kein gnostischer wie Gayet annahm, ist die Vorliebe für das absichtlich Nackte, das in der Hand des Ägypters leicht grotesk wurde, denn »das arische Hellas ist dem Hamiten unverständlich geblieben, wie den Italienern Geist und Form der Gotik«. Der Griff einer Bronzepfanne aus Krokodilopolis, gebildet aus einer von Delphinen flankierten nackten weiblichen Gestalt mit gekreuzten Beinen und über dem Kopf gehaltenen umkränzten Kreuz[3] ist ein christlicher Beleg hierfür, und nackte und halbbekleidete Putten in christlichem Zusammenhange finden sich auch häufig auf Textilien.

Wenn wir lediglich die christlichen Denkmäler, und diese interessieren ja hier allein, im Auge behalten, fällt, abgesehen vom Mangel bestimmt datierter Werke aus der Zeit vor dem siebten Jahrhundert — eine Ausnahme bildet u. a. die Konstantinsschale — die Armut an figürlicher Plastik auf, gegenüber beispiels-

---

[1] Bei aller Anerkennung eines gesunden Grundgedankens müssen die Arbeiten von Ebers (vgl. S. 391, 3) und von Gayet als irreführend bezeichnet werden. Letzterer griff L'art copte, Paris 1902 wieder die These Masperos auf, wonach das Koptische ein Ableger des Byzantinischen sei. Wo bleibt aber der Nachweis, daß Konstantinopel Ägypten gegenüber jemals der spendende Teil war?

[2] Strzygowki, Koptische Kunst. Einleitung S. XXIV.

[3] Vgl. Kaufmann, Ikonographie der Menasampullen 110—113.

weise der Malerei mit ihren Cyklen zu El-Kargeh, Bawit und auf Textilien. Weder die Antike noch das Christentum scheinen es hierin jemals zu einer künstlerisch entwickelten Blüte gebracht zu haben, wenn man von Alexandrien absehen will, wo eine große christliche Denkmälerwelt noch unter der Erde schlummert. Die Holzkonsolen von Bawit (§ 208) und eine Reihe von Grabstelen mit figürlichen Darstellungen[1] lassen vermuten, daß das Christentum die Freude an der figürlichen Plastik »in Ägypten ebensowenig wie dauernd sonst irgendwo im Orient, das westliche, d. h. hellenistische Kleinasien und die Großstädte Antiocheia und Alexandreia ausgenommen«, belebt habe.[2] Dem steht freilich als vorderasiatisches Element gegenüber ein sowohl der Pharaonenkunst wie der Antike fremder, ungeahnt reicher ornamentaler Schmuck. Die an eigenen christlichen Bildtypen arme koptische Kunst verdankt die Mehrzahl dieser Typen Palästina, einiges, z. B. das Orantenmotiv, Alexandrien.

Der ägyptische Spitz- und Rundgiebel, von dem unsere Abb. 258 Nr. 5, 7, 10 eine Vorstellung geben, geht nach Strzygowski auf Anregungen der syrischen Architektur zurück, echt asiatisch sind »die mehr auf den Gegensatz von Hell und Dunkel als auf die reine Form berechnete Wirkung der Wedelranke«,[3] das geometrische oder von Pflanzenornament durchsetzte Muster ohne Ende, endlich »die auf den Gegensatz von Ruhe und Bewegung berechnete Anordnung, wobei die plastische Gestalt auf eine Rankenfolie gelegt erscheint«. Dazu kommen, wie in der profankoptischen Kunst die Mithraeen, in der christlichen jene zahllosen namentlich auch in der Textur beliebten Jagd- und Tierhetzmotive, echt asiatische, genauer gesagt persische Elemente. Arabische Einflüsse zeigen dann gewisse Panneaux und Holztäfelchen in Schrägschnitt.[4]

---

[1] Unter den rund 400 von Crum publizierten koptischen Grabstelen des Kairiner Museums tragen, abgesehen von Symbolen und einigen Oranten, kaum ein halbes Dutzend figürliche Darstellungen. Bemerkenswert sind n. 8693 Daniel in der Grube (nicht Thekla, wie einige angeben), 8699 ein heiliger Drachentöter, und vor allem die merkwürdige Stele n. 8705 mit der receptio; dazu kämen noch einige auswärtige Denkmäler, z. B. die Schenute-Stele im Kaiser Friedrich-Museum.

[2] Strzygowski a. a. O. S. XX.

[3] Ein sehr scharf ausgezacktes, spiralförmiges Rankenmotiv mit Mittelrippe, derart gebildet, daß die Einrollungen aus »einem konzentrisch oder mehreren tangential im Wirbel gelegten Wedeln« entstehen. Vgl. Abb. 258 Nr. 1 u. 2.

[4] Mit Recht verwahrt sich Strzygowski a. a. O. S. XXIII f. gegen jede Ableitung des Arabischen vom Koptischen. »Die Araber mögen in den ersten Jahrhunderten der Hedschra sich byzantinischer und koptischer Bauleute bedient haben: die große persische Kulturwelle, die in Ägypten mit dem Türken Achmed ibn Tulun einsetzt, schwemmt das alles hinweg. Was Makrizī von der Erbauung der Moschee Achmeds durch einen Christen (Nasrānī) erzählt, ist, soweit von verschiedenen Seiten daraus auf einen Kopten als



Abb. 258. **Beispiele koptischer Plastik des 4.—8. Jahrh.** (Museum in Kairo.)
1. Fries mit Traube, Granatapfel und Blatt im Wedelwirbel (Ahnas. 4. Jahr.). 2. Fries mit Kreuz und Wedelwirbeln (Tell Amarna?, 5. Jahrh.). 3. Wulstiger Fries mit Tieren und Weinranke (Ahnas, 6.—7. Jahrh.). 4. Fries, Wedelgeflecht mit Achterverschlingung (Ahnas, 4.—5. Jahrh.). 5. Rundgiebel mit Taube (6.—7. Jahrh.). 6. Kämpferkapitell mit Gittergeflecht und Pflanzenornament (Alexandrien, 6.—7. Jahrh.). 7. Muschelgiebel mit Akroterien (5.—6. Jahrh.). 8 Korbkapitell mit Widderköpfen, Vogel und Kreuz (7.—8. Jahrh.). 9. Eckstein mit Tanzfigur (3.—4. Jahrh.). 10. Giebel mit Liebespaar (Unterägypten, 3.—4. Jahrh.). 11. Fries mit Reiterheiligen. 12. Giebelfragment (3.—4. Jahrh.). 13. Gefäßtisch aus Sakkara (ca. 8. Jahrh.).

Eine weitere interessante Tatsache, welche Strzygowski feststellt, ist die vielfach nachweisbare Deckung der ornamentalen Typik mit dem lokalen Ursprung der Denkmäler. Wenigstens gilt sie für ganze Gruppen von Grabstelen, an denen sich fast ebenso viele voneinander abweichende Kunstkreise kontrollieren lassen als koptische Sprachdialekte. »Schon in so eng beieinanderliegenden Städten wie Theben, Armant, Esne und Edfu wechseln die Typen. Armant, woher die meisten Stelen kommen, hat drei Lieblingstypen: das Siegeskreuz im Kranze, Kreuz und Kranz von den Flügeln eines Adlers getragen und Kreuz und Lebenszeichen zu dreien nebeneinander. In Esne liebte man kleine, oben runde Stelen, die mit Symbolen oder Tabernakeln mit dem Adler usw. geschmückt sind. In Theben wird gern eine ähnliche, aber hohe, reich mit Tabernakeln, Tieren und Vögeln ausgestattete Form verwendet. Ganz anders sind die Stelen von Edfu; sie zeigen eine merkwürdige Überfülle von reinen Ornamentmotiven, wie Flechtband, Ranke, Mäander. Im entschiedensten Gegensatz dazu wieder steht Fajûm, wo der Orantentypus vorherrscht.«[1] Diese Verschiedenheit, welche sich auch auf die nichtsepulkrale Skulptur erstreckt — so dominiert in Ahnas die Wedelranke, in Bawit das Muster ohne Ende und das gefiederte Blatt, in Theben das Fingerblatt —, erweist bei allen äußeren Einflüssen doch wieder eine gewisse bodenständige Entwicklung.

Jene von einzelnen, namentlich Gayet, als gnostisch angesprochenen verkümmerten Ornamente und Figürchen der ägyptischen Kunst sind lediglich späte Produkte künsterischen Unvermögens, keine Amulette, wofür einige sie gehalten haben, sondern nichts anderes als Füße, Griffe, Henkel und Deckel von allerhand Gegenständen. Die allgemeine orientalische Vorliebe für Tierschmuck brachte es mit sich, daß die Vogelwelt, aber auch sonstige Tiere, namentlich Löwe, Gazelle, Steinbock, Hase und Delphin in diesem Zierat eine fast ebenso große Rolle spielen

Architekten geschlossen wurde, Fabel. Makrizī selbst gibt die richtige Spur durch sein Zitat aus dem durchaus glaubwürdigen Quḍā'ī, der Samarra bei Bagdad als den eigentlichen Quell der den Ägyptern so fremdartigen neuen Kunst hinstellt. Das bestätigen auch die Bauformen und der Schmuck der Moschee. Das persische Element gewinnt dann neuen Boden durch die Kunst der Fātimiden. Was in dieser etwa byzantinisch aussieht, ist in Wirklichkeit rein persisch, und die Verwandtschaft fātimidischer Ornamente mit dem Schmuck mittelbyzantinischer Handschriften erklärt sich lediglich daraus, daß auch die betreffenden byzantinischen Ornamente im wesentlichen persisch sind. Die nächste Welle der islamischen Kultur, die zentralasiatische, dem Kunsthistoriker greifbar vor Augen in den Bauten der Seldschuken in Kleinasien und den persischen, nach dem großen Mongolensturm entstandenen Denkmälern, kündigt sich in Ägypten zur Zeit Saladins an und gelangt zur Blüte unter den Mamluken. Die Kopten sind also an der Bildung der eigentlichen islamitischen Kunst durchaus unbeteiligt.«

[1] A. a. O. XXI f. vgl. unsere Abb. 188 u. 214.

wie in der Textur. Am deutlichsten erkennt man den harmlosen Charakter dieser Figuren an jenen grotesken »Püppchen«, an denen zuweilen noch das Haar mit Wachs befestigt ist und in denen man nicht mehr Kinderspielzeug, sondern Fruchtbarkeitsamulette erblickt.[1] Anderseits scheint das häufige Vorkommen des Nackten in stark verkümmerter Form (z. B. Abb. 258 Nr. 9) aus dem Unvermögen zu resultieren, die hellenische Überlieferung auszuschalten. Eine selbständige Fortführung gab es nicht mehr, nachdem einmal der lebendige Zusammenhang mit der Antike zugunsten syrischer und östlicher Einflüsse verloren war, und bei dem stagnierenden Charakter der vorislamitischen Periode Ägyptens kam es bald zu mißverstandenen Wiederholungen, vor allem zu einer spezifisch koptischen Verunstaltung der Muskulatur, morosem Gesichtsausdruck und starrem Blick (vielfach Glotzaugen), namentlich in der Kleinskulptur. Dabei nahm die Nacktheit zwar leicht den Charakter des Gesuchten, der Nudität an, ohne daß im geringsten Reizung der Sinnenlust beabsichtigt war. Das Nackte an sich mochte beim Südländer damals so wenig wie heute verletzend erscheinen. Sonst würde es die altchristliche Kunst gewiß nicht nur vermieden haben, profane und symbolische nackte Figuren, z. B. Schiffer, Genien, in ihren Cömeterien zu dulden, sondern auch gerade die beliebtesten biblischen Gestalten, Adam und Eva,[2] Isaak, Jonas, Daniel usf. sowohl in der Malerei als auch in der Plastik nackt auftreten zu lassen. Verpönt war niemals das Nackte an sich, sobald ein historisches oder symbolisches Motiv in Frage kam, wohl aber die Nudität und vor allem direkt Mythologisches.

[1] Vgl. Strzygowski a. a. O. 201 n. 8868 sowie Wulff, Altchristl. Bildwerke nr. 525 ff. und C. Leonard-Woolley, Coptic bone figures, Proceedings of the Soc. of bibl. arch., London 1907, 218 ff. — Zu den paganen Analogien cf. Kaufmann, Ägyptische Terrakotten, 102 ff.

[2] Einer Vorliebe für die Darstellung der Schöpfung und der nackten Protoplasten auf späten Elfenbeinkästchen läge nach Gräven, Adamo ed Eva sui cofanetti d'avorio bizantini (L'arte, fasc. VIII–IX. 1899) der am Nackten Gefallen findende Geschmack der Käufer zugrunde. Er verweist auf eine analoge Erscheinung zu Beginn des achtzehnten Jahrhunderts, wo in England die Wiedergabe des unbekleideten weiblichen Körpers verpönt war und als Ersatz Figuren der Eva dienten, wie sie auffallend zahlreich in englischen Museen angetroffen werden. Daß für die Ausschmückung jener »byzantinischen« Kästchen lediglich historische Treue maßgebend war, scheinen mir gerade die beiden wertvollsten Exemplare, jenes von Darmstadt und das aus dem Besitze des Msg Bethune glaubhaft zu machen, wo die Stammeltern nicht nur nackt, sondern wiederholt, sobald es die Szene erfordert, in voller Kleidung auftreten.

Fünfter Abschnitt.

Die Klein- und Edelplastik. Holz-, Elfenbein- und Metallskulpturen.

Materialien bei Garr. VI und Hans Gräven, Frühchristliche und mittelalterliche Elfenbeinwerke in photographischer Nachbildung. Serie I. Aus Sammlungen in England, Rom 1898. Serie II. Italien, Rom 1900.[1] — V. Schultze, Archäologie 267—284. — Georg Stuhlfauth, Die altchristliche Elfenbeinplastik, Leipzig 1896. — J. Westwood, A description of the ivories ancient and mediaeval etc., London 1876. Cust, The ivory workers of the middle age, London 1902. Maskell, La sculpture en ivoire au commencement de l'ère chrétienne, Gaz. des Beaux-arts 1909. — Molinier, Hist. gén. des arts appl. à l'industrie du 5—8ème siècle, I u. IV (Elfenbeine u. Edelplastik), Paris 1901 u. 1906. — Grundlegendes zur Edelschmiedekunst bei Marc Rosenberg, Der Goldschmiede Merkzeichen, 2. Aufl., Frankfurt 1911. Ein Corpus der altchristlichen Bein- u. Holzschnitzereien wäre von hohem Nutzen für die Forschung.

§ 206. Allgemeines. Unerreichtes an Pracht wie an Kostbarkeit des Materials leistete in der Antike neben der Edelmetallbildnerei die Schnitzkunst, speziell die Elfenbeinskulptur. Es sei nur an die Kypseloslade, den amykläischen Thron, die chrysoelephantinen Werke in den Tempeln zu Argos, Elis, Athen, Olympia erinnert. In Syrakus waren die Tore des Pallastempels mit Gold und Elfenbein belegt, in Rom trug man dem triumphierenden Germanikus sein Elfenbeinbildnis voraus. Die wenigen erhaltenen Werke antiker und altchristlicher Schnitzerei vermitteln wenigstens in schwachen Umrissen ein Bild jener Kunstübung und besitzen namentlich in ikonographischer Beziehung höchsten Wert. Freilich fehlt noch eine klare Übersicht; das Material ist zwar teilweise gesichtet, die chronologische Fixierung, für welche in der christlichen Epoche namentlich die Konsulardiptychen Anhaltspunkte gaben, macht Fortschritte, aber noch ein weiter Weg ist zu gehen und viel Einzelarbeit zu verrichten, bis es einmal gelingen wird, die einzelnen Schulen festzustellen.

Von den Exportzentren, die hier in Betracht kommen, ist Ägypten mit Alexandrien an der Spitze am erfolgreichsten erforscht. Es überwiegen hier zunächst hellenistische Typen mit, soweit der

---

[1] Es liegen 151 Blätter in 8° und 12° vor mit zwei sehr knappen Textheftchen, welche auch über sonstige verkäufliche Photographien (der Museumsverwaltungen usf.) orientieren. Der Sammlung entspricht eine weitere für die profanen Denkmäler, »Antike Schnitzereien aus Elfenbein und Knochen«, Serie I, Rom 1902 (80 Nummern) vom gleichen zu früh geschiedenen Herausgeber.

Bilderschatz des Urchristentums in Frage kommt, syro-palästinensischem Einschlag und starkem Einfluß der ägyptisierenden und koptischen Formensprache.[1] Während Ägyptens Gräber und Schutthügel überreiches Material an figurierten Kleinsachen, Kämmen, Geräten, Beschlägen, Griffen, Figürchen liefert, lassen sich für die weiteren großen Exportstädte des Ostens, namentlich Antiochien, nur wenige, freilich ganz hervorragende Arbeiten lokalisieren, wovon bei Besprechung der einzelnen Werke die Rede sein wird.

Einen großen Fortschritt bedeutet schon die zunehmende Erkenntnis, daß auch auf diesem Gebiete Rom der empfangende, nicht der spendende Teil war, und es ist bezeichnend, daß kaum für ein einziges Elfenbeinwerk — vielleicht für die Diptychontafel mit den Frauen am Grabe in der Sammlung des Principe Trivulzi — mit Sicherheit sich römischer Ursprung feststellen läßt.[2] Und das von Rom Gesagte möchte im Großen seine Geltung für das ganze Abendland behalten. War doch die Elfenbeinschnitzerei schon vermöge des Materials ein spezifisch orientalisches Handwerk, und wenn sich an gewissen Plätzen, z. B. in Monza unter der Herrschaft der Königin Theodelinde oder in Ravenna unter der Ägide seiner Kirchenfürsten Schnitzwerke in größerer Zahl sammelten, so berechtigt das keineswegs, an bodenständige monzeser oder ravennatische Schulen zu denken, es drängen vielmehr stilistische und ikonographische Gründe dazu, die orientalische Quelle auch hier zu erkennen.[3]

Was die Schnitztechnik anbelangt, so war sie die allgemein übliche. Eine ägyptische Spezialität waren die unmittelbar in die halbrunde Oberfläche des halben Elfenbeinzahnes geschnittenen Reliefs, wofür die sechs Stücke am Ambo des Aachener Domes als nächstliegende Beispiele genannt seien.[4] Die Härte und Dauer-

---

[1] Vgl. Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, Wien 1902 passim.

[2] Garr. tav. 449, 2. Vgl. Gräven in den Göttingischen gelehrten Anzeigen 1897, 72 ff. Bemerkenswert ist, daß das feine Ornament sowohl wie die bildgeschnitzte Grabestür in Einzelheiten an das Sabinaportal erinnern.

[3] Für Ravenna genügt der Hinweis auf die übrige orientalische Kunstrichtung dieser Stadt und seine syrischen Bischöfe. Was Monza anbelangt, so nennt es Gräven eine Laune des Schicksals, »daß uns gerade in Monza jene orientalischen Erzeugnisse aufbewahrt sind; sie müssen, wenn wirklich Gregor der Geber war, zu seiner Zeit im Okzident verbreitet und geschätzt gewesen sein. Dann aber wäre es höchst merkwürdig, wenn man nur in Monza darauf verfallen wäre, sie nachzuahmen. Nun ist eine Pyxis, welche dieser Gruppe von Skulpturen angehört, in Karthago ausgegraben worden (Bull. 1891. Taf. IV u. V), eine Diptychontafel ist nach Angabe der Besitzer auf dem Markt in Kasan gekauft (Strzygowski, Byzant. Denkm. I 43). Drängt das nicht zu der Vermutung, daß diese beiden Werke und die ihnen verwandten aus Afrika und dem Orient stammen?«

[4] Diese koptisch-hellenistischen Werke sind ein sprechender Beleg für die Wanderung des fertig bearbeiteten Elfenbeins. Siehe Strzygowski, Der Dom zu Aachen 5—15.

haftigkeit der Masse, verbunden mit der Möglichkeit, sie zu erweichen, zu polieren und polychromieren, machten die großen Stoßzähne des Elefanten zu einem geradezu idealen Arbeitsmaterial. Man verwandte aber auch, namentlich in spätägyptischer Zeit, sehr häufig die Röhrenknochen größerer Tiere, wie Pferd, Ochs und Kamel. Eine andere Spezialität Ägyptens waren Beintäfelchen mit eingeritzter farbiger, meist schwarzer und roter Füllung. Strzygowski erbrachte den Nachweis, daß man noch im zehnten Jahrhundert die großen Türen im syrischen Natronkloster in einer derartigen Technik ausstattete,[1] und sein Katalog der Kairiner koptischen Sammlung bringt eine Reihe interessanter Belege für die Beliebtheit dieser Technik in den ersten Jahrhunderten des Christentums.[2]

§ 207. Prachtportale. Von den Prachttüren der Hauptbasiliken des Urchristentums geben literarische Nachrichten einen Begriff. Goldene und silberne Beschläge waren keine Seltenheit, und Hieronymus erwähnt in seinem Briefe an Demetrias elfenbeinbelegte Holztüren. Reiche Ornamentik der Türflügel scheint vorherrschend gewesen zu sein, wie noch heute das Bronzeportal im Narthex der Hagia Sophia (6. Jahrh.) und andere Werke bezeugen, vor allem drei dem syrischen Kunstkreise anzuweisende Portale, die Holztür von S. Ambrogio in Mailand,[3] die von Justinian gestiftete Cypressenholztür des Katharinenklosters auf dem Sinai[4] sowie das Portal von Santa Sabina in Rom.[5] In letzterem haben wir nicht nur die schönste und besterhaltene Schöpfung dieser Art, sondern auch das umfangreichste Schnitzwerk der altchristlichen Kunst. Die Cypressenholzreliefs von S. Sabina werden jetzt allgemein der Gründungszeit der Basilika, deren Haupttür sie zieren, also dem fünften Jahrhundert, zugeschrieben. Wir verdanken die erste genügende Publikation

---

[1] OC I 363 ff.

[2] Strzygowski, Koptische Kunst 171 ff.

[3] A. Goldschmidt, Die Kirchentür des hl. Ambrosius, Straßburg 1902.

[4] Neue Aufnahmen der beiden Sinaitüren brachte Johann Georg Herzog zu Sachsen in seiner Arbeit »Das Katharinenkloster am Sinai«, Leipzig 1912, 8 f. Taf. V u. VI. Der eine Flügel zeigt den verklärten Herrn mit zwei Engeln und in acht Feldern »figürliche Darstellungen, die aber schwer zu deuten, zum Teil zerstört oder beschnitten sind«. Der andere Abrahams Opfer mit Inschrift, den Engel mit dem Widder, den brennenden Dornbusch, die Gesetzübergabe. Über allem das Bild Gottes und in der Mitte ein Priester vor dem Altar, »auf allen Feldern finden sich Reste von Inschriften, die wohl jedem Entzifferungsversuche widerstehen würden«. (?)

[5] J. Wiegand, Das altchristl. Hauptportal an der Kirche der hl. Sabina auf dem aventinischen Hügel zu Rom, Trier 1900. Zur syrischen Herkunft bzw. direkten Abhängigkeit vgl. Ainalow, Hellenistische Grundlagen der byz. Kunst, St. Petersburg 1900, 121 ff. und Strzygowski, Das Berliner Moses-Relief und die Türen von S. Sabina in Rom. Jahrb. der kgl. preuß. Kunstsammlungen 1893, 65 ff.

dieses kostbaren, ehedem aus 28 Reliefplatten zusammengesetzten Denkmals Johannes Wiegand. Vom ursprünglichen Bestand blieben 8 größere und 10 kleinere Reliefs erhalten, da mancher Sturm das eigenartige Denkmal erschütterte und es zuletzt unter der Revolution von 1848 und der Pulverexplosion von 1891 zu leiden hatte. Die Zerstörung einer Reihe von Bildtafeln sowie die Umsetzung weiterer von ihrer ursprünglichen an andere Stellen fällt freilich in eine weit zurückliegende Epoche. Am meisten überraschen die Ornamente der bildlosen Innenseite, geometrische und Pflanzenmotive in Kerbschnitt, welche ziemlich außerhalb des bekannten Kunstkreises stehen und höchstens in der Anordnung ein Gegenstück in der Tür der Basilika auf dem Sinai haben. Sie nehmen, genau wie die von ihnen getrennten Bildreliefs der Eingangsseite, nicht mehr alle ihre ursprüngliche Stelle ein. Auch fehlt ihnen die schöne Umrahmung mit Traubenranken und Perlschnur, welche hier die Bilder einfaßt. Letztere sind heute nach dem Schema auf S. 520 in die 5,41 m hohe und 3,22 m breite Flügeltür eingelassen, welche in einem Steinrahmen von klassischem Gepräge ruht.

Die ursprüngliche Einordnung läßt sich nicht mehr feststellen, da Nachrichten aus älterer Zeit ebensowohl fehlen wie analoge Monumente. Denn spätere Werke, z. B. die Bernwardstüren am Hildesheimer Dome, diejenigen zu Spalato, lehnen nur in Äußerlichkeiten sich an unser Monument an.[1] Auch kann kaum von einem beabsichtigten Parallelismus der Szenenfolge beider Testamente hier die Rede sein, höchstens waren ganz im allgemeinen die typologischen Beziehungen der beiden Testamente angedeutet, wie sie beispielsweise Prudentius im Dittochäum belegt.[2] Auffallend ist die starke Vertretung des Neuen Testamentes sowie die Zugabe zweier offenbar mit der Geschichte von S. Sabina zusammenhängenden Szenen, nämlich n. 9 und 15.[3] Es hat

---

[1] A. Bertram, Die Türen von S. Sabina in Rom, das Vorbild der Bernwardstüren in Hildesheim, Freiburg-Schw. 1892. Ehrhard, Die S. Sabinatür und ihre Nachbildungen in Hildesheim und Spalato, Ephemeris Spalat. 1894, 9 ff.

[2] Siehe oben S. 438 f.

[3] Für die neunte Szene fehlt eine deckende Erklärung. Ich halte sie für ein historisches Motiv aus der Geschichte der Basilika, V. Schultze, Archäologie 283 unter vielen anderen denkt an den aus dem Tempel zum Volke heraustretenden stumm gewordenen Zacharias, H. Grisar, dem Wiegand, allerdings sehr reserviert, beipflichtet, an eine Verherrlichung des christlich-römischen Kaisertums. Vgl. Geschichte Roms und der Päpste I 257. Viel weniger Schwierigkeiten scheint mir Bild 15 zu bereiten, in dem Schultze a. a. O. das Weib und die beiden Zeugen nach der Apokalypse Joh. 11, 1 ff. und 12, 1 ff. erblickt, Wiegand die Kirche. Ob nicht vielmehr an die coronatio der hl. Sabina durch die Apostelfürsten zu denken ist mit dem Heiland in seiner maiestas im oberen Felde, darunter die krönenden Heiligen? Wichtig für diese These wäre das in den Kranz gelegte umgekehrte Kreuz, dessen

1. Kreuzigung. (Abb. 173.)	6. Die Frauen am Grabe.	10. Huldigung der Magier.	14. Christus und die Emmausjünger.
2. Heilung des Blindgeborenen.*	7. Moses im Gespräch mit Gott. Wachtelspeise. Manna. Quellwunder.	11. Himmelfahrt Christi.* (überarbeitet.)	15. Coronatio einer Seligen.* (Sabina?)
3. Christi Erscheinung im Cönaculum.*	8. Christus erscheint den Frauen.	12. Verleugnung Petri.	16. Habakuk.
4. Empfang des Gesetzes. Brennender Dornbusch. Berufung Mosis.	9. Historische Szene.	13. Durchzug durchs Rote Meer. Schlangenwunder.	17. Eliä Himmelfahrt.
5. Christus vor Pilatus.	c.	f.	18. Christus vor Kaiphas.
a.	d.	g.	i.
b.	e.	h.	k.

Vertikalhaste eine starke nach dem Heiland weisende Verlängerung zeigt, vielleicht um ihn als den Spender der Krone anzudeuten. — Die übrigen in unserem Schema mit einem * bezeichneten Szenen werden von V. Schultze, Archäologie 283 u. a. abweichend gedeutet als Christus mit dem Hauptmann von Kapharnaum (n. 3), Gebetskampf in Gethsemane (11), Verklärung Christi (14).

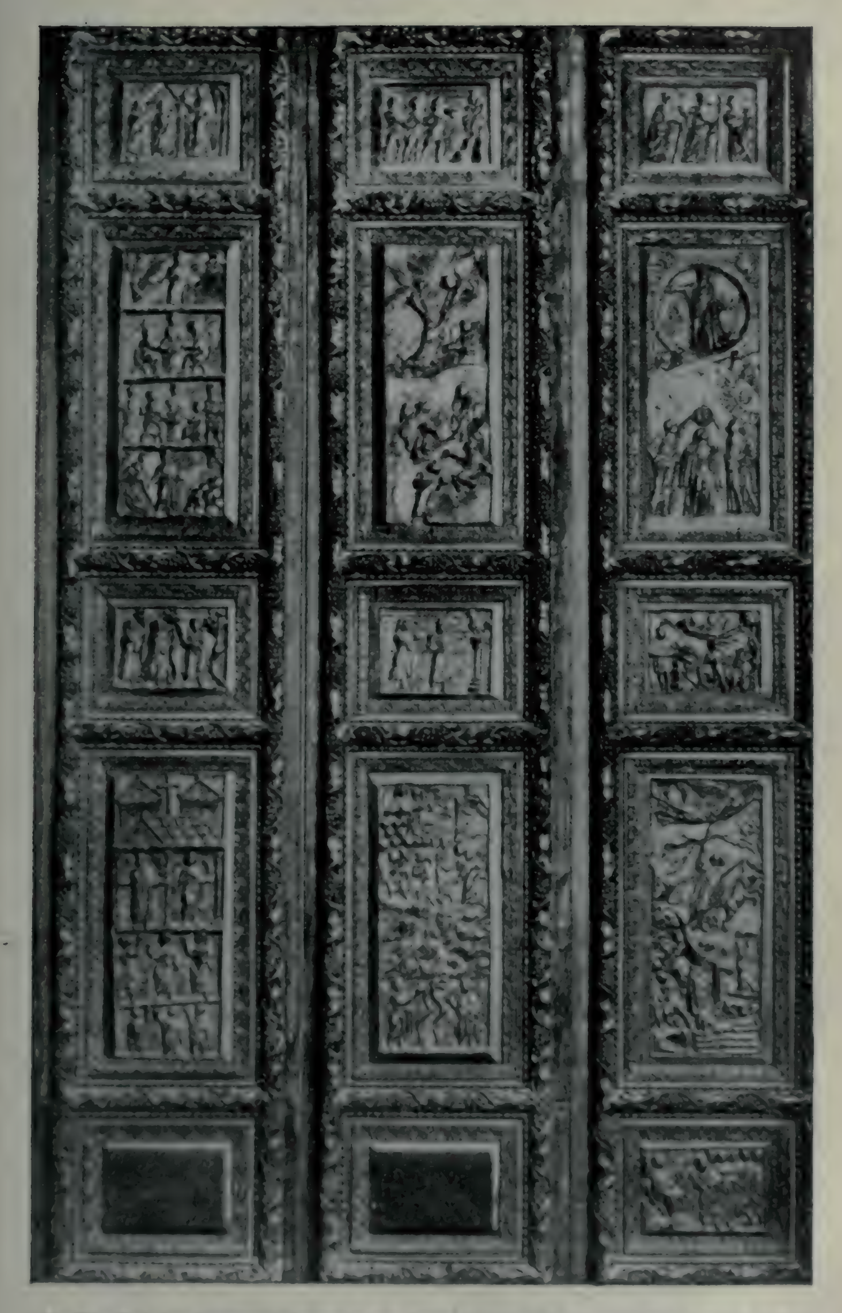


Abb. [illegible]. Teil des Cypressenholzportals von Santa Sabina auf dem Aventin: syrische Arbeit des 5. Jahrh. (Die Reliefs 6—18 des gegenüberstehenden Schemas.)

ferner den Anschein, als ob die Arbeit nicht aus einer Hand hervorging, vielmehr drei stilistisch voneinander verschiedene Gruppen zu unterscheiden sind. Nach Wiegand (a. a. O. 97). würde die erste dieser Gruppen sämtliche kleinen Tafeln umfassen, ausgenommen n. 16; dazu von den größeren n. 11. In ihrer Konzeption an die Sarkophagkunst anlehnend, sind sie »die unvollkommensten und rohesten in der Ausführung, unter sich aber merkwürdig ähnlich. Die runden Köpfe, perlförmigen, hellen Augen, die schwere, unbeholfene Teilung der Gewänder und Gliedmaßen, die oft nicht einmal unterscheiden läßt, was Hand und was Gewand ist, die platten, oft in der Luft hängenden Füße, die problematische, schwerfällige Architektur sind allen gemeinsam und charakteristisch.« Dagegen zeichnet sich eine zweite Gruppe, n. 2. 4. 7. 9 und 13, durch sorgfältige Details namentlich auch der Architekturen und gute Proportion aus. Die Behandlung und Gliederung der Szenen erinnert in 4, 7 und 13 an die Gruppenteilung der Diptychen. Die übrigen Platten haben den Vorzug schön abgerundeter Komposition, vernachlässigen aber wieder mehr das Detail, alle ohne Ausnahme aber zeichnet das Bestreben aus, »selbst den rohesten Köpfen den dem Ereignis entsprechenden Ausdruck« zu geben.



Abb. 260. **Heiligenfigur des 5. Jahrh. aus dem Apollokloster in Bawit.** (Kairiner Museum.)

§ 208. Ägyptische Holzskulpturen. Unter den Holzskulpturen von Bawit, welche Ende 1898 in das Museum von Kairo kamen, befinden sich zwei dem fünften Jahrhundert zugeschriebene Heiligenfiguren, nämlich Konsolen aus dunklem, langfaserigem Holz mit dem Nischenbild eines bärtigen Heiligen.[1] Die größere der beiden Konsolen mißt 1,14 m Länge bei 14 cm Dicke und 15 cm Breite. Im oberen Ende sieht man auf viereckigem Grunde eine kranzumrahmte offene crux immissa, wie sie auch einige Stelen von Erment zeigen. Die tabernakelartige Nische darunter wird architektonisch umrahmt von zwei frei herausgearbeiteten Säulen, welche einen einfachen Rundbogen

[1] Strzygowski, Koptische Kunst n. 8775. 8776.

tragen, an dessen Enden Akroterien angebracht sind. Der Heilige, in Chiton und Pallium gekleidet, steht in Vorderansicht mit frei erhobener Rechten und einem sehr großen Buch in der Linken. Da bei der kleineren Konsole der ganze obere Teil der Figur abgesplittert ist, läßt sich nicht mehr sagen, ob diese in allen Details mit der anderen übereinstimmt, doch ist der Typus auch sonst in der Umgebung des alten Apolloklosters nachgewiesen, nämlich auf Steinpilastern, die sich jetzt im Louvre befinden [1] und deren Heiligentypus den Evangelisten der Maximianskathedra entspricht.[2] Neben diesen Figuren sowie dem bereits S. 318 erwähnten Konsolbalken mit der ganz in syrischer Manier aufgefaßten Danielszene kamen in der uns auch durch ihre Mausoleen und Fresken bekannt gewordenen Klosterstadt schön ornamentierte Konsolen mit Rankenakanthus, Weinranken, Netzwerk sowie Türsturze ans Licht, welche Rosettenornament und eine Art Baldachin in Hochrelief tragen und dazwischen koptische Anrufungen des heil. Apollo, Kreuze usf.[3] Bei einzelnen dieser Ornamente treten mehr Merkmale der syrischen Kunst, bei anderen schärfer spezifisch koptische Stileigentümlichkeiten hervor.



Abb. 261. Ägyptisches Holzrelief des 4.—5. Jahrh. mit der Darstellung eines historischen Ereignisses der altchristlichen Periode.
(Berlin, Kaiser Friedrichs-Museum.)

Zu den interessantesten christlichen Skulpturen zählt das hier abgebildete 45 cm hohe Relief, welches vermutlich aus Aschmunein in Oberägypten stammt und von Strzygowski, der es zuerst bekannt machte,[4] als symbolische Darstellung der

[1] Clédat, Bulletin de l'Institut franç. d'arch. orient. I 20 f.
[2] Strzygowski a. a. O. 122.
[3] a. a. O. n. 8777—8781 sowie Wulff, Altchr. Bildwerke nr. 251 ff.
[4] Orient oder Rom 65 ff.

Vertreibung von Barbaren aus der Feste des Glaubens aufgefaßt wurde. Die Szenerie erinnert unwillkürlich an ein Bild der Mosesmosaiken in S. Maria Maggiore, doch lassen die Heiligenfiguren sowie die christliche Standarte (Labarum) nicht im geringsten darüber im Zweifel, daß hier ein Ereignis aus der christlichen Geschichte dargestellt ist.[1]

§ 209. Kathedren. Wie die Insignie der kurulischen Magistrate, die sella curulis, aus kostbarem Material, Elfenbein, Metall oder Marmor bestand, so zeichnete sich auch die bischöfliche Kathedra durch stilvolle Arbeit[2] sowie in einzelnen Fällen bildnerischen Schmuck aus. Zwei interessante Proben sind einigermaßen vollständig erhalten geblieben, der Stuhl Petri in Rom und der Thron des Bischofs Maximian zu Ravenna (Abb. 71), ersterer wohl eine heidnische dem Apostelfürsten verehrte Arbeit, letzterer ein Prachtexemplar christlicher Elfenbeinschnitzerei. Die Kathedra Petri wurde ursprünglich im vatikanischen Baptisterium aufbewahrt[3] und erst 1867 etwas eingehender bekannt,[4] denn in diesem Jahre ließ Pius IX. die kostbare Reliquie dem Berninischen Bronzestuhl über dem Tribunaaltar entnehmen und in S. Peter ausstellen. Unzweifelhaft ursprünglich ist nur noch das eichene Rahmenwerk mit den vier eisernen Tragringen an den massiven Stempeln. Auch einige der Elfenbeinplättchen, welche in drei Reihen zu je sechs die untere Vorderwand bedecken, sind wohl noch dem ersten Jahrhundert angehörig. Sie stellen zwar die Arbeiten des Herkules dar, aber es ist sehr wohl möglich, daß ein so indifferentes Motiv zu einer Zeit von Christen gelitten wurde, wo spezifisch christlicher Schmuck einfach ausgeschlossen war. Die Montage dieser feinen Elfenbeingravüren mit Goldeinlage war ursprünglich eine andere, als man es heute sieht, und die Akazienholzeinlagen, auf denen sie ruhen, gehen ebenso wie die übrigen Elfenbeinzierate (Tier- und Jagdmotive) auf eine durchgreifende Restauration, vielleicht unter Karl dem Großen vollzogen,[5] zurück; einige Stücke sind verkehrt eingesetzt.[6]

---

[1] Ausführlich beschrieben von Wulff, Altchr. Bildwerke nr. 243.

[2] Zahlreiche altchristliche Bildwerke geben die verschiedenen Formen der Kathedra wieder. Vgl. unsere Abb. 172. 182. 191. 204. 254. 271.

[3] Der älteste Beleg für diese Position ist die Stelle bei Enodius: ecce nunc ad gestatorium sellam apostolicae confessionis uda mittunt limina candidatos (= neophytos); zahlreiche weitere historische Belege bei Kraus, RS 571 ff. u. DAC »chaire«.

[4] Bull. 1867, 33 f.

[5] Die Figur eines Kaisers in der Mitte des Tympanons der Rücklehne möchte de Rossi für Karl oder einen seiner Nachfolger in Anspruch nehmen. Der gekrönte Herrscher trägt Zepter und Kugel und zeigt deutlich den Schnurrbart. Vgl. auch Garr. VI 11 ff., welcher den Stuhl zuerst untersuchte, aber leider tav. 12 keine Abbildung des Kaisers bringen konnte, da die Reliquie sehr hoch stand und sehr schwer in den Details zu studieren war.

[6] Zur sedes ubi prius sedit S. Petrus, welche die alten Dokumente auch ubi Petrus baptizabat bzw. ad nymphas S. Petri nennen, vgl. § 63.

Ein Prachtdenkmal christlicher, und zwar allem Anschein nach antiochenischer Kunst bewundern wir in der in der Domsakristei zu Ravenna aufbewahrten Kathedra des Maximianus (546—556).[1] Auch hier besteht das Gerüst des mehr sesselartigen Thrones aus Holz. Von wunderbarer Feinheit sind die breiten Umrahmungsstreifen der Bildplatten sowie die schmäleren Ornamente am oberen Saume und an den Stempeln, üppige Weinrankenmotive belebt von Löwen, Hirschen, Pfauen usf. Im Rahmen dieser echt antiken Dekoration erblickt man an der unteren Stirnseite die Bilder der vier Evangelisten zu seiten des hl. Johannes des Täufers,[2] leicht schreitende hoheitsvolle Gestalten, jede in einer säulenflankierten und mit Rundbogen abschließenden Nische. Sie tragen in der verhüllten Linken das mit dem Kreuz versehene Evangelienbuch — der hl. Johannes Ev. ein rundes Agnus Dei — und haben die Rechte erhoben. Die Bildfelder der Innenlehne schildern Episoden aus dem Leben des Herrn, die Flanken zehn Ereignisse aus der Geschichte des ägyptischen Joseph, und die ganze in 24 Felder geteilte Rückseite scheint den christologischen und neutestamentlichen Cyklus weiter ausgeführt zu haben. Hochherzige Schenkungen haben wenigstens einige der hier fehlenden Platten wieder an ihre ursprüngliche Stelle gebracht. So die ehedem dem Museo Olivieri zu Pesaro gehörige Platte, eine weitere vom Museo archeologico von Mailand; auf ihr ist die Heilung des Blinden und des Lahmen in bewundernswertem Realismus wiedergegeben. Eine doppelseitige Reliefplatte mit Jesu Einzug in Jerusalem und der Geburt schenkte Graf Stroganoff (Rom), welcher das ehedem in der Sammlung Trivulzi, später im Besitz des Marchese Trotti befindliche Exemplar im Handel erwarb. Diese Platte mißt 22—23×12 cm und ist, da sie den oberen Sesselrand zierte, abgeschrägt.

Da von den ursprünglich vorhandenen 24 Kleinreliefs sieben an Ort und Stelle sind, fünf in Museen, so fehlen im ganzen zwölf. Die Anordnung der vorhandenen wäre wie folgt:

[1] Für das Denkmal und die Einzelszenen vgl. Garr. tav. 415—422 und Phot. Ricci 162 ff. sowie zur Literatur Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 86. — Nach dem Vorbilde von Ainalow, Diehl, Graven u. a. möchte alexandrinischen Ursprung annehmen: E. Baldwin Smith, im American Journ. of archaeol. 1917, 22—37.

[2] Über ihm das MAXIMIANI EPISCOPI aufzulösende Monogramm. Bedenken gegen diese Lesung, an der aber mit Graven, Frühchristliche Elfenbeinwerke Serie I 26 u. a. festzuhalten ist, äußerte Corrado Ricci in einem interessanten Aufsatz über die Kathedra in Arte italiana decorativa e industriale 1898, 42 ff. M. Martroye versucht im Bull. de la soc. des antiquaires de France 1910 mit schwachen Gründen nachzuweisen, daß die Kathedra erst 1001 nach Ravenna kam, und möchte das Monogramm MAXIMUS SALONAE EPS auflösen.

Innenseite.

	Christi Geburt	Anbetung der Magier	Magier Kindermord
Verkündigung	Heimsuchung	Virginitätsprobe	Josephs Traum Reise nach Bethlehem

Außenseite

	Taufe Christi	Einzug in Jerusalem	
Hochzeit zu Kana	Brotvermehrung	Jünger von Emmaus	Brotvermehrung
Jakobsbrunnen	Heilung des Blindgeborenen		

Der Maximianskathedra rücken zeitlich nahe sieben Reliefs der Kathedra des hl. Markus in Grado, jenes kostbaren Elfenbeinthrones, der einst von Alexandrien nach Konstantinopel und von da als Geschenk des Kaisers Heraklius (610—641) an die Adria gewandert war.[1] Von diesen im Museo archeologico zu Mailand aufbewahrten Platten haben fünf die gleiche Höhe, nämlich 19,5 cm, zwei weitere messen genau 10,2×8,2 cm.[2] Gräven hält eines dieser kleineren Reliefs für eine in Grado geschaffene Ergänzung der alexandrinischen. Es ist jedenfalls rohe

[1] Im Anschluß an das Zeugnis des Dogen Andreas Dandolo (um 1350) wird ein in Venedig befindlicher Thron aus ägyptischem Alabaster als Markuskathedra ausgegeben. Nach Entfernung des Elfenbeinbelages hätte der Thron etwa im 7. Jahrh. Reliefschmuck und einen Medaillonaufsatz erhalten. Seltsam ist die an der vorderen Sitzleiste von links nach rechts (!) laufende hebräische Inschrift, die etwa den Sinn hat: Cathedra Marci qui Evangelium stabilivit Alexandriae. Vgl. G. P. Secchi, La cathedra Alexandrina di S. Marco, Roma 1856 sowie den wichtigsten historischen Beleg bei Muratori, Rerum italicarum scriptores XII 112—114.

[2] Gräven a. a. O. n. 42—48 inkl.

[3] Ebenda S. 27 (zu n. 48).

und ungeschickte Arbeit, Markus schreitet mit erhobenem Haupt und hoch zum Himmel gerichteter Rechten, eine große geöffnete Rolle in der Linken haltend, lebhaft daher, im Hintergrunde Architekturen. Dagegen erblickt man auf der anderen Platte, stilistisch sehr fein durchgeführt, den hl. Menas zwischen den beiden Kamelen, und zwar, wie mir dünkt, vor seinem bei Alexandrien errichteten Grabheiligtum, in welchem Ampeln hängen.

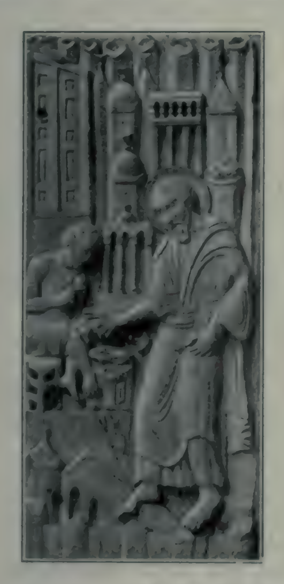
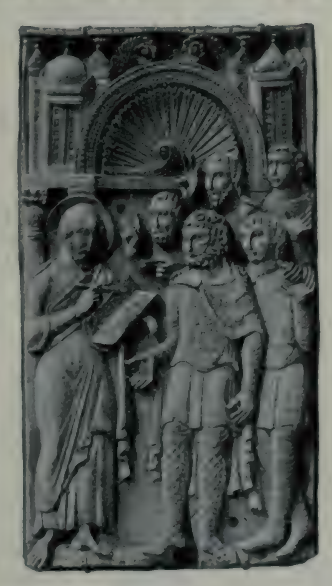



Abb. 262—63. **Vom Throne des hl. Markus.**
Markus bei der Ankunft zu Alexandrien in der Schusterwerkstatt des Anianos.
Markus legt einem eingeborenen Fürsten das Evangelium aus. (Mailand, Museo archeologico.)

Die Zusammengehörigkeit wenigstens dieses Reliefs mit den fünf größeren, welche höchst interessante Episoden aus der Markusgeschichte darstellen, nämlich die Bekehrung eines libyschen Fürsten in der Cyrenaika, die Heilung des Schusters Anianos in seiner Werkstätte zu Alexandrien (Abb. 262 f.), die Taufe des Anianos und der Seinen, Bischofsweihe in der Cyrenaika und das Bruchstück einer weiteren Szene, ist überzeugend.

§ 210. Diptychen. Unter Diptychen, deren einschließlich von Fragmenten etwa 100 überliefert sind, versteht man zusammengefaltete Tafeln mit Wachseinlage, welche die Alten zur Niederschrift sowohl gewöhnlicher Korrespondenz als auch für amtliche Zwecke benutzten. Sie führen ihren Namen von ihrer doppelten Faltung (δίσ-πτύσσειν), doch fügte man mittels Ringen oder Scharnieren namentlich in christlicher Zeit auch drei und

mehr Tafeln aneinander, so daß Triptychen, Pentaptychen, Polyptychen entstanden. Das Material dieser Tafeln, auf deren Wachsseite vermittels eines Rohres (calamus) oder Griffels (stilus) geschrieben wurde, wechselt vom einfachen Papier und Holz bis zum Edelmetall und Elfenbein. Reich verzierte Diptychen galten in der Kaiserzeit als vornehme gern zur Schau getragene Geschenke. Man unterscheidet profane und kirchliche Diptychen, wobei zu beachten ist, daß passende heidnische Exemplare namentlich in der älteren Periode kirchlichen Zwecken dienstbar gemacht wurden.[1]

Gegenüber dem wiederholten Versuch, die Konsulardiptychen zum Ausgangspunkt bei der Betrachtung der altchristlichen Elfenbeinplastik zu machen, wobei sie, von Haseloff, v. Sybel u. a., als geschlossene »römische« Gruppe hingestellt wurden, mögen hier O. Wulffs lichtvolle Ausführungen Platz finden, welche diesen »verhängnisvollen Irrtum« richtigstellen. Wir bemerken dabei, daß unter »oströmischer« bzw. »byzantinischer« Kunst nicht eine rein bodenständige, sondern die in Byzanz zusammenströmende Kunst Vorderasiens zu verstehen sein wird. »Nachdem wir auf anderem Wege die syrische und die alexandrinische Richtung geschieden haben,« bemerkt Wulff (Ein Gang usw. a. a. O. 234 f.), »ist nicht mehr zu verkennen, daß in ihnen beide und noch ein drittes Element zusammenfließen. Aber auch abgesehen davon, liegt die Annahme näher, daß die oströmische Kapitale mit ihrem politischen und kulturellen Übergewicht die Typen der Beamtenporträts geschaffen und auch Rom geliefert habe. Finden wir sie doch bereits in den Kaisergestalten des Chronographen von 354 vor. Aus der Tatsache, daß das einzige aus dem sechsten Jahrhundert erhaltene weströmische Diptychon des Orestes (530 n. Chr.) den nächstvorhergehenden oströmischen des Magnus, Anastasius und Areobindus in der Komposition wie in der Stilisierung durchaus entspricht, ergibt sich für das fünfte Jahrhundert der Rückschluß, daß wir in den weströmischen vollen Ersatz für die fehlenden des Ostreichs besitzen. Bestätigt wird er zum Überfluß durch die ganz gleichartige Auffassung des Konsuls Ardabur Aspar (477) auf seinem Silberschild und durch innere Gründe. Die früheste Phase scheint noch das Diptychon des römischen Stadtvikars Probianus zu veranschaulichen, das seine mit der Trivulzitafel übereinstimmende Figurenverteilung wohl den Kompositionsprinzipien eines syrischen Schnitzers verdankt. Die in wachsendem Abstande nachfolgenden Porträtgestalten des Felix (428 n. Chr.), Asturius (499), Lampadius (480?), Boethius (483) aber verraten einen immer herber werdenden Realismus mit absichtsvoller Betonung des Plumpen und Häßlichen. Darin bricht offenbar recht eigentlich das byzantinische Kunstwollen durch. Und gleichzeitig entwickelt sich jene charakteristische Verbindung der repräsentativen Hauptgestalt mit dem kleinfigurigen Nebenbilde des Zirkusspiels im perspektivischen Gegensinne, wie sie bereits am Reliefsockel des großen Obelisken in der Steinplastik vorliegt. Im Anfang des sechsten Jahrhunderts sind beide Elemente in ein festes Schema gebracht, das ihren räumlichen Zusammenhang noch deutlicher ausdrückt. Zugleich macht sich jedoch ein Stilwechsel bemerkbar, indem ein bewußtes Streben, die Eleganz der Erscheinung eines Areobindus und seiner Nachfolger hervorleuchten zu lassen, Platz greift. Daß dieser neue Geschmack, in dem wir

---

[1] Seit Fr. Gori, Thesaurus veterum diptychorum (und dazu der Nachtrag von Passeri, Monum. sacra eburnea in IV huius op. partem reserv. expositiones) Florent. 1759 erschien keine erschöpfende Untersuchung. Zu den Abbildungen siehe Garr. tav. 448—459 sowie die am Kopfe dieses Abschnittes verzeichneten Werke.

bereits das Nahen des justinianischen Zeitalters mit seiner gezierten Klassizität spüren, durch die Heranziehung alexandrinischer Schnitzer ins Leben tritt, wird um so eher glaubhaft, als auf einem Diptychon in Wien die typischen Begleitfiguren der Konsuln des sechsten Jahrhunderts, das alte und das neue Rom, in selbständiger Wiedergabe koptische Stilmerkmale aufweisen. Zu dieser jüngeren alexandrinisch-byzantinischen Gruppe gehört sichtlich auch nach seinem ganzen Stil das von Strzygowski auf Konstantin den Großen bezogene fünfteilige Diptychon Barberini als einziger noch vollständiger Vertreter einer offenbar für christliche Arbeiten, wie das verlorene Original der beiden Lorcher Flügel, vorbildlichen Gattung. Allein der altbyzantinische Realismus bricht selbst unter Justinian in dem Diptychon des Philoxenos wieder mit ungeschwächter Kraft durch und hat sogar hier in der Frauenbüste der Gerusia ohne jede Anlehnung [an antike Typen eine eigenartige Personifikation geschaffen.«

Unter den profanen stehen die Beamtendiptychen obenan. Sie wurden beim Amtsantritt oder am Neujahrstage zum Geschenke gegeben; es sind jedoch nur Konsulardiptychen, und zwar aus nachkonstantinischer Zeit erhalten geblieben, darunter als ältestes genau datierbares Exemplar das vom Konsul Anicius Probus (406) für den Kaiser Honorius angefertigte im Domschatze von Aosta (Abb. 264). Es zeigt auf der Vorder- und Rückseite statuenartig die Figur des Kaisers, welcher in der Linken eine geflügelte Viktoria, in der Rechten den Stab des monogrammgekrönten Labarum hält, auf dessen Tuch die Legende: IN NOMINE XPI · VINCAS SEMPER zu lesen ist, während über dem edlen mit der Kaiserkrone geschmückten und nimbierten Haupte die Worte stehen: D(omino) · N(ostro) · HONORIO · SEMPER · AVG(usto) · und zu Füßen des Herrschers der Name des Schenkers steht: PROBVS · FAMVLVS · V(ir) · C(larissimus) · CONS(ul) · ORD(inarius).[1] Als hervorragendes Beispiel für die christliche Umarbeitung von Konsulardiptychen[2] gilt das von Gregor d. Gr. der Königin Theodelinde übermittelte Exemplar im Schatze von Monza. Während der eine Konsul unter Umwandlung der Toga zur Casula, des Zepters zum Kreuzstab und der Frisur zur



Abb. 264. Diptychon des Probus. (Vorderseite.)

[1] Garr. tav. 449. Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 11 f.
[2] Hierzu H. Gräven, Entstellte Konsulardiptychen (Mitt. des Kais. deutsch. arch. Instituts), Rom 1892, 204 ff.

Tonsur zum hl. Gregor geworden ist, blieb der zweite, welcher als König David figuriert, intakt. Auch die mappa, welche der sitzende Konsul zum Beginn des Spieles in der Rechten erhebt, blieb bestehen.[1] Andere dieser gemischten Diptychen belegten die Innenseite mit christlichem Bildwerk, so z. B. das des 526 enthaupteten Boethius, wo Grab und Erweckung des Lazarus einerseits, die Heiligen Hieronymus, Augustinus und Gregor d. Gr. anderseits eingefügt sind. Die kirchliche Bestimmung wieder anderer erkennt man nur aus dem überlieferten Inhalt. Dieses ist der Fall bei dem liturgisch höchst wertvollen Diptychon des Fl. Taurus Clementinus Armenius (513) zu Liverpool, welches außer einer exhortatio an die Anwesenden in griechischer Sprache verschiedene Gebete für bestimmte Personen, so für einen »Johannes, den niedrigsten aller Priester der Kirche der hl. Agatha« enthält, sowie einen Bischofsnamen, wahrscheinlich denjenigen Hadrians I.[2]

Die rein kirchlichen Diptychen (ἱεραὶ oder ἅγιαι δέλτοι, μυστικὰ δίπτυχα, ἐκκλησιαστικοὶ κατάλογοι, auch sacrae tabulae, matriculae, libri viventium et mortuorum) dienten als Taufbuch, Kirchenmatrikel[3] und Nekrologien; ihr plastischer Schmuck steht, soweit uns Beispiele überliefert sind, im Zeichen der entwickelten nachkonstantinischen Kunst. Seine Parallelen liegen demgemäß nicht in den Katakomben, vielmehr in der Miniatur und späten Sarkophagskulptur. Ein hochbedeutsames Beispiel aus dem vierten Jahrhundert wurde S. 378 f. verhandelt, die Londoner Platte mit der Darstellung des hl. Michael (Abb. 181). In solchen Einzelfiguren, z. B. der Apostel, Evangelisten und anderer Heiligen, kam das antike Diptychonrelief um so eher zur Geltung, als man die architektonische Umrahmung nur zu kopieren oder doch wenig zu ändern brauchte. Neben diesem Festhalten am Überlieferten erweisen zahlreiche andere über die Museen zerstreute Exemplare das Streben nach völliger Unabhängigkeit von der alten Schablone. Szenen aus dem Leben des Herrn nehmen mit oder ohne besondere Umrahmung die ganze verfügbare Fläche ein, und wo von der traditionellen oblongen Form profaner Diptychen abgewichen werden muß, z. B. bei Lektionarien oder Evangeliarien als Texteinlage, da lag die Komposition ganzer Szenenfolgen nahe. Ein frühes Beispiel für solche Cyklen bieten zwei Deckel im Mailänder

---

[1] Gori, Thesaurus dipt. II tab. VI. Vgl. Abb. 122 in Kraus RE I 371 und Barbier de Montault in Revue de l'art chrét. 1902, 271, pl. V. Über dem Haupte Gregors die Inschrift: † Gregorius praesul meritis et nomine dignus, unde genus ducit, summum conscendit honorem.

[2] Donati, De' dittici degli antichi profani e sacri 1753, 133. Das prächtige Stück zeigt den Konsul als comes sacrarum largionum, über ihm vier Jünglinge, aus Säcken Geld schüttend. Unter den largitiones Brot, Schreibtafeln usf.

[3] Die Rasur aus dem Diptychon gleichbedeutend mit Ausschluß aus der Kirchengemeinde. Siehe fürs Allgemeine Kraus RE I 366 ff.

Domschatz, welche vielleicht noch ins vierte, jedenfalls aber nicht über die erste Hälfte des fünften Jahrhunderts hinaus anzusetzen sind, und von denen wir hier eine Probe geben. Sie gehören



Abb. 265. Tafel des fünfteiligen Elfenbeindiptychons im Domschatz von Mailand.

zum Besten, was die altchristliche Elfenbeinschnitzerei überliefert hat,[1] und der entwicklungsfrohe Zug, welcher diesen ganz im spätantiken Geschmack des Ostens ausgebildeten Reliefs eignet, macht im Verein mit der Anwendung von Email ihren hellenischen oder

[1] Ausführlich behandelt bei Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 66 ff.

kleinasiatischen Ursprung wahrscheinlich.[1] Die fünfteilige Gliederung in ein größeres Mittelstück, durchgehende Fuß- und Kopfplatte und kleinere Seitenteile, ergab eine Reihe von Kompositionen umrahmt nach Art der Sabinatürreliefs. In der Mitte der S. 531 abgebildeten vorderen Platte erscheint in reichem Fruchtkranze das nimbierte Gotteslamm, in Zellenemail gearbeitet, auf glattem, von zwei korinthisierenden Säulen mit Architrav abgeschlossenem Hintergrund. Um dieses Bild gruppieren sich in einer gewissen chronologischen Folge acht Szenen aus dem Leben des Heilandes, zunächst oben bzw. unten Geburt und Kindermord, dann die Verkündigung nach apokrypher Vorlage mit der wasserschöpfenden Madonna, die Magier, die Taufe und rechts von unten nach oben der Einzug in Jerusalem, die eigenartig konzipierte Szene des Verhöres vor Pilatus und endlich die Frauen am Grabe. An den oberen Ecken sieht man kranzumschlossen die Symbole des Matthäus und Lukas, denen unten Brustbilder dieser Evangelisten entsprechen, während auf der zweiten Tafel, deren Mitte eine kostbare crux gemmata auf dem mystischen Berge bildet, die Zeichen der Evangelisten Markus und Johannes bzw. im unteren Teil deren Busti die Ecken zieren. Mit Ausnahme der oberen durchgehenden Elfenbeintafel, wo die Adoration der Magier dargestellt ist, und dem abschließenden kleinen Relief mit der coronatio zweier Heiligen durch den auf der Erdkugel thronenden Herrn geben die Reliefs dieses Deckels Wunder Christi wieder, und zwar die Heilung des Lahmen im Tempel, Heilung des Gichtbüchigen, Erweckung des Lazarus, das Wunder zu Kana, die sehr eigenartige Darstellung vom Scherflein der Witwe[2] und das Abendmahl in einer den Abb. 216 vorgeführten Szenen nahestehenden Auffassung. Dieselbe Lösung von der antiken Disposition der Diptychen zeigen auch die Deckel des ins sechste Jahrhundert zurückreichenden Etschmiadzinevangeliars[3] sowie das prachtvolle Elfenbeindiptychon im Louvre mit der Darstellung Konstantins d. Gr. als Glaubenshelden,[4] anderseits bleibt aber zu beachten, daß zahlreiche altchrist-

[1] Strzygowski, Kleinasien 198 f. im Gegensatz zu Haseloff, Ein altchristliches Relief aus der Blütezeit römischer Elfenbeinschnitzerei (Jahrb. der Kgl. preuß. Kunstsammlungen), Berlin 1903.

[2] Zu vgl. das Mosaik in S. Apollinare nuovo in Ravenna. Garr. tav. 248, 5.

[3] Strzygowski, Das Etschmiadzin-Evangeliar Tafel I.

[4] H. Omont von der Bibliothèque nationale entdeckte, nachdem das kostbare Stück aus dem Besitz der Barberini nach Rom gelangt war, auf der verblaßten Innenseite über 350 Namen, darunter viele am Rhein vom 4.—6. Jahrhundert heimische (z. B. Agricius, Anastasius, Rusticus, Sabaudus, Namen, welche auch Trierer Erzbischöfe dieser Zeit führten), und am Schluß eine chronologische Liste austrasischer Könige des 6.—7. Jahrhunderts (Heldebert, Theudebert, Theuderich, Clothar, Sygisbert, Childebert, Atanagild, Fachileuva, Ingunda). — Der siegreiche Kaiser ist im Mittelfelde des Deckels auf hochgebäumtem Roß in voller Rüstung dargestellt, darunter in einem durchlaufenden Querstreifen die besiegten Barbaren ihre Schätze darbietend und links ein

liche Diptychen im frühen Mittelalter als schmückende Einlage von Einbanddecken nachträgliche Verwertung fanden und damit der Forschung erhalten blieben.

§ 211. Pyxiden. Die in der Antike so beliebte πυξίς,[1] ein zylindrisches, reliefgeschmücktes Behältnis für Pretiosen, kam allem Anschein nach schon in früher Zeit für Aufbewahrung der oblata (ἀρτοφόριον, θεοθήκη) oder für die von Reliquien (ἱεροθήκη, λιψανοθήκη) in Betracht. Als Verschluß diente ein flacher oder dachartiger Deckel. Ein Sarkophag des vatikanischen Friedhofs zeigt gar eine Pyxis mit turmartigem Spitzdach, bekrönt von einer Taube.[2] Pyxiden mit christlichen Darstellungen haben sich vielfach erhalten, die schönste davon, in Einzelheiten wahrhaft klassisch anmutend, wurde in einem Dorfe an der Mosel am Fuße eines Kreuzes gefunden und bildet eine Zierde der Berliner Museen. Unsere Abbildung S. 353 gibt einen Begriff von dieser dem antiochenischen Kunstkreis[3] und dem vierten Jahrhundert angehörenden Arbeit, welche den jugendlichen Herrn, majestätisch unter den Aposteln thronend und auf der Rückseite Abraham, im

---

Krieger, welcher sich mit einer geflügelten Viktoria nähert. Das rechte Seitenfeld fehlt, während im oberen Abschluß ein Busto des segnenden Christus (mit Kreuzstab) sich von einem engelgetragenen Kreise abhebt, auf dem noch Sonne, Mond und Sterne markiert sind. Vgl. für die Deutung auf Konstantin Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria, passim.

[1] Die Pyxis ist identisch mit der Capsa, von der z. B. im Ordo Romanus die Rede ist und in welcher die heiligen Gestalten in den Artophorien oder Pastophorien verwahrt, später auch vor dem Ciboriumaltar aufgehängt wurden, wovon der Name Ciborium auf die Gefäße selbst überging. Siehe Kraus RE s. v. Capsa und Pyxis. Metallene Pyxiden und Holzschachteln für eucharistische Zwecke kamen erst im Mittelalter auf. Einige typische Beispiele aus der eucharistischen Ausstellung zu Orvieto machte Grisar im NB 1897, 15 f. und 21 f. bekannt. Ein klassisches Zeugnis für die Benutzung der Pyxiden zur Aufbewahrung mittelbarer Reliquien, z. B. von Tüchern (brandea), welche an Heiligenleibern oder dgl. angerührt waren, gibt Gregor d. Gr., welcher epist. III 30 an die Kaiserin Konstantina schreibt: Romanis consuetudo non est, quando sanctorum reliquias dant, ut quidquam tangere praesument de corpore, sed tantummodo in pyxide brandeum mittitur atque ad sacratissima corpora ponitur; quod levatum in ecclesia, quae est dedicanda debita cum veneratione reconditur. — Die bisher älteste Inschrift mit Depositionsvermerk von Altarreliquien (im Louvre aufbewahrt) stammt aus der Gegend von Setif in Algier und datiert aus dem Jahre 320 der Provinz = 359 n. Chr. Es wurden darauf die Namen der heiligen Viktorinus und Miggin (dieser auch CIL VIII 10686 bezeugt) nachträglich beigefügt, als Reliquien derselben zu den übrigen kamen. Unter diesen bemerkenswert Holzplatten (dabulail = tablai) vom hl. Kreuz. Die in den Mélanges d'arch. et d'hist. Rome 1890, 441 f. veröffentlichte Inschrift lautet:

> Memoria sa(n)cta. — Victorinus Miggin septimu(m) idus sept(e)m(b)r(es) bdo et dabulail, de lign(o) crucis, de ter(ra) promis(si)onis ub(i) natus est C(h)ristus, apostoli Petri et Pauli, nomina m(a)rt(y)rum Datiani, Donatiani, C(y)priani, Nemes(i)ani, (C)itini et Victo(ri)as. An(n)o prov(inciae) (tr)ecentivi(g)es(imo). — Posuit Benenatus et Pequarla. Vgl. HAE 219.

[2] Bottari, Sculture tav. XIX.

[3] Die weitläufige Literatur bei Stuhlfauth, Elfenbeinplastik 18 Note 3.

Begriff das Sohnesopfer zu vollziehen, zeigt. Der Boden des ca. 12,5×15 cm großen Gefäßes ist eingesetzt und mit kleinen eisernen Bändern befestigt. Eine fortlaufende Arkadenreihe, so wie man sie auf Sarkophagen sieht, war offenbar das Vorbild für die Bildfläche; jedoch tragen nur die beiden Christus flankierenden geriffelten Säulen einen Bogen, zu seiten der aufrecht stehenden Apostelfiguren begnügte sich der Künstler mit leichter Markierung der Säulen. Der Berliner Pyxis steht eine solche des Museo civico zu Bologna sehr nahe,[1] wo neben den Heilungswundern am Blindgeborenen, Gichtbrüchigen und Taubstummen sowie der Erweckung des Lazarus die Szene des Abrahamsopfers in augenscheinlicher Übereinstimmung wiederholt ist; nur der Engel fehlt infolge der Umstellung des Baumes.[2]



Abb. 266. Liturgische Elfenbeinpyxis des zweiten Jahrhunderts. (Bobbio.)

Die Zahl der erhaltenen christlichen Pyxiden beträgt wenig über 30 Exemplare, sämtlich aus der Zeit des vierten bis siebten Jahrhunderts.[3] Mit Ausnahme gerade der ältesten Exemplare bevorzugen sie den historischen Bildercyklus, und gern lehnen sie sich an Vorlagen der Sarkophagplastik an, dehnen aber ihre Entnahmen gelegentlich auch auf apokryphe Schriftquellen und, wie es scheint, auf die Miniatur aus. Eine besonders interessante Pyxis mit historischen Szenen aus dem Leben des hl. Menas wird im British Museum verwahrt. Sie entspricht stilistisch den Skulpturen der Kathedra von Ravenna und zeigt neben dem Martyrium des großen Patrons Libyens auch dessen Grabmal.[4] Unter den

[1] Publiziert von Stuhlfauth a. a. O. 29 f. Abb. 3 u. Taf. I 2.

[2] Mit beiden Darstellungen ist zu vergleichen die syrische Miniatur des Etschmiadzin-Evangeliars (Strzygowski, Byz. Denkm. I Taf. IV 2), nur ist hier Isaak bekleidet und die übereinandergelegten Holzstücke, welche den Opferaltar bilden, werden vom Miniator für Treppenstufen gehalten, dagegen deutet er die Bestimmung des über dem Altare sichtbaren dreizackigen Kohlenbeckens (χυτρόπους, foculus) an durch herausschlagende Flammen.

[3] Über das Gegenständliche orientiert man sich am schnellsten bei Stuhlfauth a. a. O., dessen Übersicht S. 198—203 in diesem Falle das mangelnde Vokabular ersetzt.

[4] Dalton, Catalogue n. 297. — Auf einige Mißverständnisse früherer Erklärer macht Gräven, Frühchristl. und mittelalt. Elfenbeinwerke Serie I 9 aufmerksam. In der Gerichtsszene ist der Gegenstand in der Linken des Mannes, der hinter dem Tisch steht, keine acerra mit dem für das von Menas geforderte Opfer nötigen Weihrauch und das auf dem Tisch sichtbare Gefäß

von Heiden gearbeiteten, aber in christlichem Gebrauch gewesenen älteren Pyxiden ragt diejenige von Bobbio (Abb. 266), ein sehr schönes Werk des zweiten Jahrhunderts, hervor, angeblich ein Geschenk Gregors des Großen an S. Columban. Sie ist 16 cm hoch und oben 13 cm breit und zeigt Orpheus mit der Lyra inmitten einer lauschenden Tierwelt und einiger mythologischer Figuren sowie am oberen Saume Campagnaszenen.[1]

§ 212. Reliquiarien (kleinasiatische Elfenbeine, syrische Silberarbeiten). Direkte Zeugnisse über die Art der Benutzung erhaltener Pyxiden fehlen leider gänzlich, und dasselbe gilt von jenen mit Reliefschmuck versehenen Reliquiarien in Kastenform, welche zuweilen an die Ausstattung antiker Brautkasten erinnern, und von denen ein geradezu pretiöses Denkmal des vierten Jahrhunderts in der Lipsanothek des Museo civico zu Brescia überliefert ist.[2] Diese aus dem Kloster S. Giulia stammende Lipsanothek, das interessanteste Werk altchristlicher Elfenbeinschnitzerei — heute in der Form eines Kreuzes zusammengefügt(!) und eingerahmt[3] — war ehedem ein massiver Kasten von 32,7 cm Länge, 24 cm Breite und 21 cm Höhe mit Klappdeckel und vermutlich mit einer Inschrift auf einem der seit der Zerlegung fehlenden Schmalstreifen versehen. In bezug auf die Darstellungen — neben 15 Brustbildern eine Fülle von Szenen aus den beiden Testamenten, wovon nur die aus dem Leiden des Herrn einen gewissen Zusammenhang haben — bemerkt Gräven mit Recht, daß die Lipsanothek nicht anders zu beurteilen ist wie die Kypseloslade und der amykläische Thron. »In den alten griechischen Werken und in den christlichen offenbart sich die gleiche Freude des Künstlers an dem Erreichten; möglichst viel von seinem Typenvorrat anzubringen, ohne viel nach dem Inhalt zu fragen.«[4] Man hat bisher allgemein den abendländischen Ursprung dieses Werkes angenommen. Für östlichen Ursprung sprechen stililistische und ikonographische Gründe. Strzygowski verwies auf die Architektur im Frontispizbilde, wo Christus als Lehrer und guter Hirte erscheint. Das Gebäude, in welchem die erstgenannte Szene spielt, zeigt Turmfassade und gewölbtes Mittelschiff, das Ovile des Hirten

kein Thymiaterion, es handelt sich vielmehr um ein Diptychon oder Polyptychon bzw. das Tintenfaß, und in dem großen Korb links von der Szene ist wahrscheinlich ein Aktenbehälter zu erkennen.

[1] Publiziert von Grisar im NB 1897, 9 tav. I.

[2] Zur Literatur vgl. Stuhlfauth a. a. O. 39. Gute Abbildungen und Beschreibung gibt Gräven a. a. O. Serie II n. 11—15. — Vgl. Garr. tav. 441 bis 445, wo aber drei Reliefstreifen der Deckeloberfläche nicht in der ursprünglichen Reihenfolge eingesetzt sind.

[3] Beide Umstände machen eine genaue Untersuchung unmöglich; man sollte nicht aufhören, gegen solche Geschmacklosigkeiten im Interesse der Wissenschaft stets von neuem zu protestieren.

[4] Gräven in den Göttingischen gelehrten Anzeigen a. a. O. 66

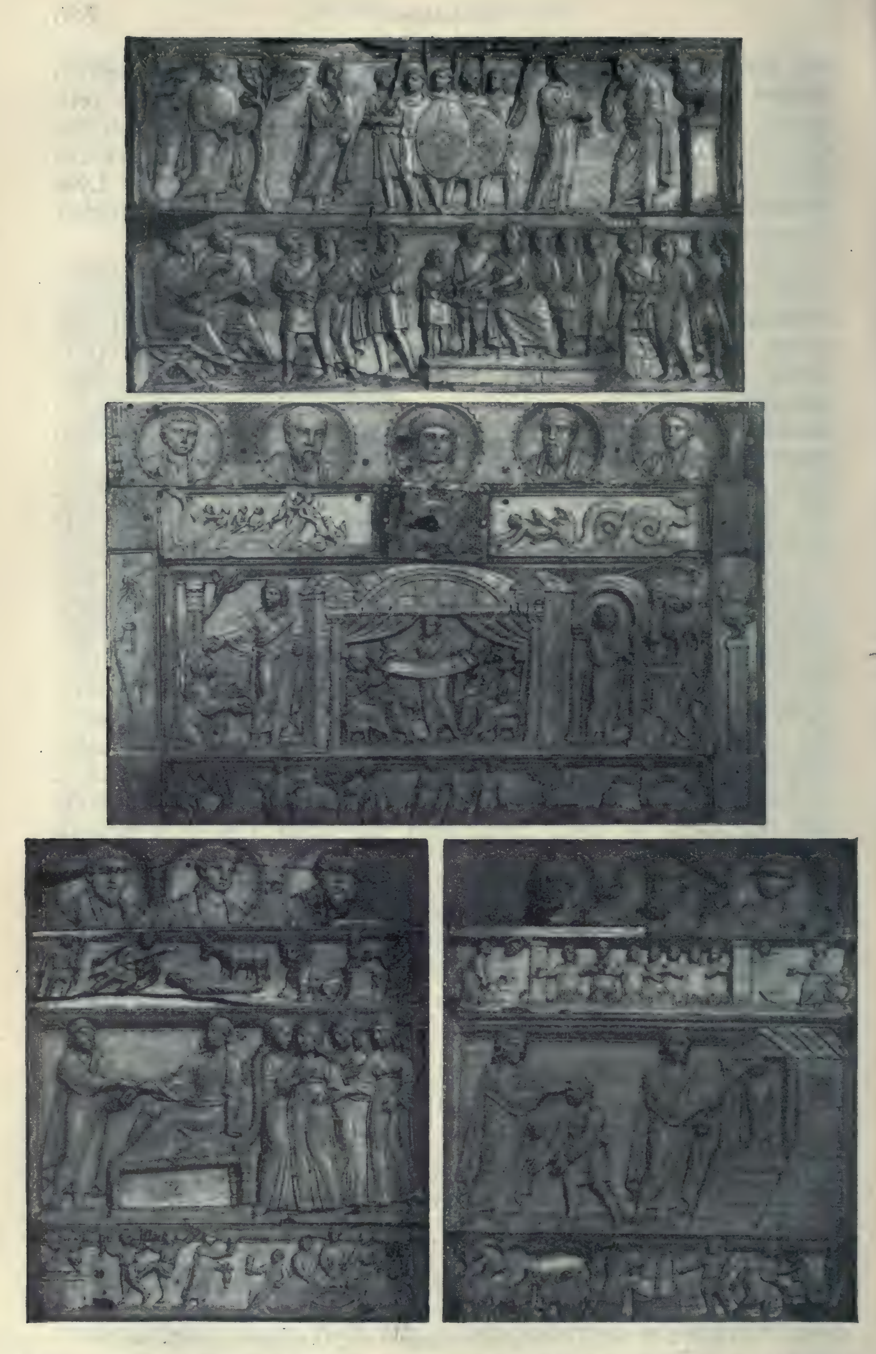


Abb. 267. Elfenbeinreliefs (Deckel, Vorderseite, Schmalseiten) der Lipsanothek von Brescia (4. Jahrh.).

ein Tonnengewölbe, Einzelheiten, welche, ebenso wie der freistehende Turm an anderer Stelle, direkt nach Kleinasien oder Syrien (Antiochien) verweisen,[1] sobald es sich um so frühe Zeit, nämlich das vierte Jahrhundert, handelt. Dazu kommt der Bilderkreis, in dem sich die Darstellung bewegt; er stimmt mit dem



Abb. 268. **Zum Bildwerk der Lipsanothek im Museo civico zu Brescia.**

der Säulensarkophage überein, »nur bietet er einzelne Auslassungen, vor allem aber noch einen Überschuß, der den ganzen Reichtum seiner Mutterkunst offenbart. Zugleich entspricht der Figurentypus und die Gewandbehandlung ungefähr dem Stil der Passionssarkophage, soweit als es bei einem kleinen und in Flachrelief ausgeführten Bildwerk nur irgend möglich ist. Und so erblicken wir denn auch zwischen Apostelköpfen von beginnender, wenn-

[1] Strzygowski, Kleinasien 213 ff. Vgl. auch O. M. Dalton, Byzantine Art and Archaeology, London 1911, 179 ff.

gleich von allen Stilgewohnheiten der Marmorplastik freier Individualisierung den jugendlichen Christus im »Galiläertypus«. Die Hauptfelder des Deckels aber bieten noch ein echtes Hebdomadenbild, in dem er im Halbkreise der zuhörenden Jünger stehend die Schriftrolle entfaltet, in traditioneller Zusammenstellung mit dem Sinnbild des guten Hirten vor der Hürde.«[1] Nächstverwandte Arbeiten derselben Zeit und wohl desselben Kunstkreises sind das Mailänder Diptychon sowie das Werdener Kästchen.[2]



Abb. 269. **Seite eines Kästchens im British Museum.** (Siehe auch Abb. 174.)

Zu den Werken östlicher Kunst, palästinensischen Einschlags, zählen ferner vier Seiten eines im British Museum aufbewahrten Kästchens, von denen eine das berühmte S. 359 wiedergegebene Bild der Kreuzigung zeigt. Jede Seite mißt bei 7,5 cm Höhe 9,8 cm Breite. Dargestellt sind außer der Kreuzigung und dem Tode des Judas die Verurteilung und Verleugnung des Herrn, die Bekehrung des Thomas und das Grab am Ostermorgen, letzteres (Abb. 269) ein Kuppelbau mit reliefgeschmückter aufgesprengter Tür. Die vier Täfelchen werden dem frühen fünften Jahrhundert zugeschrieben.[3] Für sie wie für die Fragmente eines weiteren, wohl gleichzeitigen Kästchens desselben Museums fällt jedenfalls die Übereinstimmung mit der Sarkophagplastik des ausgehenden vierten und beginnenden fünften Jahrhunderts stark ins Gewicht.[4]

---

[1] O. Wulff, Ein Gang durch die Gesch. d. altchr. Kunst. a. a. O. 220.

[2] Strzygowski a. a. O. 198 ff.

[3] Dalton, Catalogue n. 291; Garr. tav. 446, 1—4; Gräven, Serie I n. 24 und 25.

[4] Dalton, Catalogue n. 292; Garr. tav. 446, 9-11; Gräven, Serie I n. 26. Dargestellt sind auf drei Seiten des Moses Quellwunder, Auferweckung

Zu diesen Elfenbeinschnitzereien gesellen sich einige Werke der Metallplastik, vor allem Silberarbeiten, deren syrischer Ursprung wahrscheinlich ist.[1] Das älteste Reliquiar dieser Gruppe, das Silberkästchen von S. Nazaro in Mailand, eine antiochenische Arbeit, vielleicht noch vom Ende des dritten Jahrhunderts, wurde bereits § 137 erwähnt. Wir bewundern in ihm das einstweilen hervorragendste Werk altchristlicher Toreutik, dessen Eigenart der Darstellung wie der Formengebung — ebenso wie bei dem noch zu besprechenden Kelch von Antiochien — eine noch ganz unter dem Banne der Antike arbeitende Werkstatt voraussetzt. Gräven, der erste fachmännische Beschreiber, rühmt das Reliquiar als außergewöhnliches Beispiel konstantinischer Silberschmiedekunst.[2] Riegel, welcher das Bild des thronenden Herrn mit dem congiarium des Konstantinbogens vergleicht, setzt die im einzelnen modern, fast barock anmutende Arbeit in die Zeit zwischen dem großen Kaiser und Ambrosius.[3] Wulff hebt die Fülle gegenständlicher Sonderzüge hervor wie die sichere und blühende antike Gestaltenbildung. „Wir haben hier eine Kunst vor Augen," fährt er fort,[4] „welche das Christuskind auf dem Schoße der Mutter noch nackt abbildet, die Magier noch im Philosophenmantel, einen der Verfolger Susannas noch jugendlich, die den Jünglingen im Feuerofen einen flügellosen Engel beifügt und in der Lehrszene auf dem Deckel Christus und Petrus neben dem porträthaften Paulus noch ohne individuellen Charakter wiedergibt, eine Kunst, die noch reich ist an antiken Kontrastmotiven und wieder voll naturalistischer Belebung der Gebärde, besonders in der dramatischen Darstellung des salomonischen Urteils und die dennoch die repräsentative Bildgestaltung bevorzugt. Ihre Wurzeln reichen ins dritte Jahrhundert und nach Antiochia zurück, wie auch die

der Tabitha durch Petrus, Paulus im Gespräch mit Thekla und seine Steinigung. — Noch viele der in den Museen zerstreuten Elfenbeinplatten werden Bestandteile ähnlicher Behälter gewesen sein. Auch aus der Zeit der Nachblüte der Elfenbeintechnik in byzantinischer Epoche sind neben einer großen Zahl profaner Werke (30 ganze, 20 fragmentierte Kästchen) kaum ein halbes Dutzend christliche erhalten, darunter das berühmte im Museum von Darmstadt, welchem zwei weitere in der kaiserl. Eremitage zu St. Petersburg und aus dem Besitze von Mons. Bethune sehr nahe kommen.

[1] Zur syrischen Kunstindustrie vgl. Lauer, Mémoires et Monum. Fond. Piot 1906, 229 ff.

[2] Zeitschr. f. christl. Kunst 1899, 1—15. Vgl. auch De Mély, Monuments Piot VII, 65 ff. Gelegentlich des fünfzehnten Zentenars der ersten Erhebung der Reste des hl. Nazarius wurde 1894 unser Reliquiar wiedergefunden. Eine galvanoplastische Nachbildung gelangte 1898 auf der Turiner Esposizione di arte sacra als »Faksimile des Silberkastens, in dem Papst Damasus Reliquien der hl. Apostel an S. Ambrosius sandte, die dann später im Sarkophag von S. Nazaro beigesetzt wurden« zur Ausstellung. Nach diesem nicht ganz scharfen Abguß sind die Abbildungen bei Gräven u. a. hergestellt.

[3] A. Riegl, Spätrömische Kunstindustrie, München 1901.

[4] Wulff, Altch. u. byz. Kunst 187 f.

Ähnlichkeit des Danieltypus mit dem Orpheus der Pyxis von Bobbio bestätigt.«

Kein Wunder, daß ein so aus dem Kanon der römischen Katakombenkunst herausfallendes Werk als Fälschung oder doch als Produkt der Renaissance angesprochen werden konnte.[1] Erst der Fund des Kelches von Antiochien, von dem gleich die Rede sein wird, zeigt, wie problematisch lediglich auf Stilkritik und Schablone aufgebaute Verdächtigungen zu sein pflegen. Auch jene silberne Theca im christlichen Museum des Vatikan, welche Kard. Lavigerie dem Papste Leo XIII. verehrte, steht dem Kunstkreise dieser Schöpfungen nahe. Es ist eine ovale 18 cm lange, 10 cm breite und 12 cm hohe Pyxis mit gerundetem Deckel (Abb. 139), welche beim Straßenbau in der Nähe von Aïn Beida zwischen Konstantine und Thebessa entdeckt wurde, wobei sich feststellen ließ, daß sie einst in die Mensa eines Altares eingefügt war.[2] Technik und Stil verweisen ins fünfte Jahrhundert. Die teils ziselierte, teils getriebene sorgfältig gearbeitete Darstellung zeigt am Deckel auf mystischem Berge zwischen zwei Leuchtern einen in Tunika und Pallium gekleideten Heiligen, welcher einen Lorbeerkranz vor der Brust hält; darüber erscheint die Hand Gottes mit dem Kranze. An den Langseiten erscheinen die trinkenden Hirsche, das Lamm Gottes und die Lämmerprozession aus den beiden Städten Jerusalem und Bethlehem. Ein ähnlicher Fund kam gelegentlich von Ausgrabungen an der Südseite des Domes von Pola ans Licht, nämlich eine mit Heiligenbildern verzierte sechseckige silberne Pyxis, in welcher noch ein



Abb. 270. Kreuzreliquiar des Kaisers Justin (im Schatz von S. Peter).

[1] Neuerdings von C. R. Morey, The casket of San Nazaro, American Journal of archaeology 1919, 101—125 aus stilkritischen Gründen sowie, völlig unzutreffend, im Hinblick auf den Fundbericht, welchen ein Priester Carolus im Anschluß an die Reliquienerhebung in S. Nazaro 1578 durch S. Carl Borromäus, verfaßte: De vita et rebus gestis Caroli S. R. E. Cardinalis etc., Ingolstadt 1592.

[2] De Rossi, La capsella argentea africana, Roma 1889. Vgl. auch Bull. 1888, 118 ff. u. tav. VIII—IX.

kleineres, ganz in Gold getriebenes Reliquiar ruhte, ein »Schatz von hohem Interesse für die Kunst und Liturgie der ausgehenden antikchristlichen Kulturperiode«.[1] Der afrikanischen Kapsel steht ferner ein ovales Silberkästchen mit der Verkündigungsszene nahe, das im Schatze der Sancta Sanctorum ans Licht kam und von Grisar dem 5.—6. Jahrhundert zugeschrieben wird.[2]

Hier sei noch der berühmten Crux Vaticana gedacht, des einzigen Reliquiars, welches die S. Peterskirche aus ihrem ältesten Schatz gerettet hat. Es ist das 41 cm hohe und 30 cm breite Kreuz mit Kreuzpartikel, welches Kaiser Justin II. und seine Gemahlin der Stadt Rom schenkten laut den Inschriften auf dem Langbalken + LIGNO QVO CHRISTVS HVMANVM SVBDIDIT HOSTEM und dem Querbalken DAT ROMAE IVSTINVS OPEM ET SOCIA DECOREM.[3] Der Körper des Kreuzes besteht aus Kupfer, um das teilweise ein Mantel von vergoldetem Silberblech geschlagen ist. Während die Vorderseite außer der Inschrift und der Medaillonkapsel mit der Kreuzpartikel[4] nur einen Schmuck von 21 Edelsteinen (6 modern ergänzt) trägt, zeigt der Revers in getriebener Arbeit je an den Enden und in der Mitte, getrennt durch Blattornament, ein Medaillon, und zwar oben Gott Vater, unten Christus mit dem Kreuzstab, links und rechts die Donatoren, also Justin und Sophia, als Oranten, sämtlich in Büsten. Im großen Mittelmedaillon erblickt man das nimbierte Lamm Gottes mit Kreuzesstab.

§ 312a. Der Kelch von Antiochien. Als Hauptstück aus dem Silberschatze von Antiochien[5] wurde während des Welt-

[1] H. Swoboda, Frühchristl. Reliquiarien des K. K. Münz- und Antiken-Kabinetts (Mitteilungen der K. K. Zentralkommission), Wien 1890.

[2] Grisar, Die römische Kapelle SS und ihr Schatz, Freiburg 1908.

[3] An Justin II. ist zu denken, weil Sophia wegen der Krankheit desselben tatsächlich Mitregentin war und so das socia der Inschrift paßt, aber auch auf Grund der Brustbilder auf dem Revers. — Über die Crux Vaticana wurde seit Kardinal Borgias Werk (1779) viel geschrieben; die erste genauere Untersuchung und photographische Abbildung gibt de Waal in seiner RQS 1893, 246—250. — Ein Goldkreuz des sechsten Jahrhunderts mit Gemmenschmuck enthalt der Schatz von Sancta Sanctorum. Vgl. Grisar a. a. O.; zum Emailkreuz dieses Schatzes cf. § 214.

[4] Dieser Hauptteil des Reliquiars wurde unter Pius IX. erneuert; früher ruhte die Reliquie in einer mit zwölf Edelsteinen oder Perlen besetzten silbervergoldeten Kapsel. — Auch die vier Pendeloques aus Achat an den Ringen des Querbalkens sind an Stelle der alten jedenfalls kostbaren Anhängsel getreten, und ebenso ist die untere Spitze zum Einsetzen in einen Stab oder dgl. nicht mehr die alte.

[5] Die Fundgeschichte ist dunkel. »Araber« hatten 1910 den Schatz in beträchtlicher Tiefe ausgegraben, sieben erhaltene Stücke verkauft, das übrige — »einen Sack voll« — eingeschmolzen. Zwei Kelche, drei Buchdeckel und ein größeres Kreuz kamen nach Paris in den Handel, ein kleineres Kreuz in Privatbesitz. Beim Ausbruch des Weltkrieges wurden die Hauptstücke nach New York in Sicherheit (!) gebracht. Das Gros der Funde scheint auf das sechste Jahrhundert zu verweisen, nur der größere Kelch macht eine Ausnahme.

kriegs ein 19 cm hoher reichgeschmückter Silberbecher von gedrungener Bowlenform bekanntgemacht, den man dem ersten Jahrhundert zuschreiben zu dürfen glaubte. Von Verbeulungen und der überaus großen Brüchigkeit des zersetzten (kristallisierten) Silbers abgesehen war der Fund gut erhalten. Auf massivem, sehr gedrungenem Fuß von nur 3,5 cm Höhe wächst über einem Knauf eine spitzovale Cuppa in die Breite bis zu einem oberen Durchmesser von 18 cm. Sie erinnert der Form nach an frühe pagane Arbeiten der Kaiserzeit, so an die im Louvre verwahrten eiförmigen Silberkuppen des Schatzes von Boscoreale,[1] ist aber im Gegensatz zu dem in Applikationstechnik aufgesetzten Bildwerk von roherer Arbeit. Der erste Herausgeber des manches Rätsel aufgebenden Fundes[2] warf daher, wie mir scheint, mit Recht die Frage auf, ob es sich nicht um ein verehrtes heiliges Gefäß handle, das nachträglich kostbare Umkleidung erhielt. Die Aufnahmefähigkeit des Kelches betrug 2,5 l. Das durchbrochen aufgelötete Relief war ebenso wie der Fuß vergoldet, rotgolden im Hauptteil, am Fuß und Lotosstern gelbgolden. Eigenartig erscheint der bildneriche Schmuck. In dem oben von einem Rosettenkreis, unten von einem schmalen Bande abgegrenzten Bildfeld windet sich ein Gehege von Weinranken. Tauben, Schlangen, ein Häslein, ein Schmetterling sowie ein Heuschreck beleben es. Zwölf Weinranken wachsen in Paaren aus dem Boden und lassen in zwölf Gewinden Raum frei für jeweils eine sitzende Gestalt. Diese Figuren erscheinen abwechselnd in zwei horizontal geordneten Reihen. Sie gruppieren sich wiederum um die beiden zentralen Darstellungen des thronenden Herrn. Die sitzenden Gestalten sind die Apostel, deren Zehnzahl — Verzicht auf die Vollzahl[3] aus räumlichen Gründen nichts Ungewöhnliches — die zwölf Weinstöcke wiederum kompensieren. Das Motiv der Doppeldarstellung Christi in ein und derselben Szene (aber verschiedenen Alters; man vgl. die Hirtenbilder) ging aus der altchristlichen in die mittelalterliche Kunst über. Auf liturgischen Denkmälern des Ostens begegnen wir ihm gerade auch im Rahmen der Apostelgruppe z. B. auf einem armenischen Stirnband (Mitra) des Metropolitan Museum of Art zu New York. Es soll dabei

---

Schon vor Entfernung der Oxydation haben Autoritäten wie Froehner, Migeon (Louvre), Read (British Museum) die Echtheit des Kelches einwandfrei festgestellt. Höchst auffallend sind die formalen und ikonographischen Analogien zu Stücken aus dem Schatz von Boscoreale.

[1] Héron de Villefosse, Le trésor de Boscoreale (Monuments Piot V) Paris 1899—1902.

[2] G. A. Eisen, Preliminary report on the great chalice of Antioch containing the earliest portraits of Christ and the apostles, American Journal of archaeology 1916, 426—437.

[3] Man vgl. beispielsweise das S. 328 vorgeführte Deckenfresko mit je drei Aposteln zu seiten des Herrn.

ausschließlich die Figur Christi herausgehoben und an den Hauptschauseiten (Vorder- u. Rückseite) dem Volke sichtbar gemacht werden.



Abb. 271. Der Kelch von Antiochien.

Die hier wiedergegebene Seite des Kelches zeigt den thronenden Herrn in völlig antiker Gebärde. Wie er, in die Toga gehüllt, die Füße auf ein Suppedaneum gestützt seine Arme einladend ausbreitet, den rechten wagrecht, den linken mehr

gesenkt, erinnert die Komposition an die Kaiserfiguren des sog. Augustusbechers aus dem Schatze von Boscoreale (Sammlung Rothschild-Paris). Zu seiner R. steht nach ihm umblickend ein Lamm, darüber und um das Haupt des Heilandes sieht man von Tauben belebte Trauben- und Rebgewinde. Montgomery erinnert dabei mit Recht an die eucharistische Gebetssprache der Didache 9, 2: εὐχαριστοῦμέν σοι, πάτερ ἡμῶν, ὑπὲρ τῆς ἁγίας ἀμπέλου Δαβὶδ τοῦ παιδός σου und ähnliche Stellen der syrisch-palästinensischen Urliturgie.[1] Unmittelbar unter der Hauptfigur breitet auf einem traubengefüllten Korbe ein Adler seine Fittiche aus, der an domitianische oder hadrianische Münzbilder erinnert (Apamea, Akmonia). Rechts und links davon sitzen, die erhobene Rechte dem Herrn zugewandt, zwei Apostel. Ihre Linke ruht auf dem Schoße. Diese Pose ist zugleich mit der seitlich höher schließenden Cathedra, deren hohe Rücklehne bogenförmig abrundet, auch allen übrigen Apostelbildern gemein. Sosehr sie aber sich ähneln, so durchaus individuell, ja porträthaft verschieden sind die Köpfe. Je fünf Apostel gruppieren sich um die beiden Christusbilder. Auch hier ergeben sich wieder auffallende Analogien zum oben erwähnten Augustusbecher, bis zum Doppelbilde der Hauptfigur. Denn dem alten und jugendlichen Kaiser des Bechers entspricht der zwiefache Christustyp des Kelches.

Fast knabenhaft jung erscheint der zweite Christus mit der offenen Buchrolle seines Gesetzes. Geschlossene Rollen oder wenigstens Rollenstäbe finden sich in der aufgestützten Linken fast aller Apostel. In der Armumwicklung eines Apostels ist eine Gebetsschnur, wohl das jüdische Tephillin, klar erkennbar. Dies wie weitere Einzelheiten der Darstellung verleiteten den ersten Herausgeber, den Kelch noch dem ersten Jahrhundert zuzusprechen, zumal auch schon seine äußere Form den heiligen Gefäßen der Juden ähnelt, wie sie Münzbilder, der Titusbogen und andere Denkmäler dieser Epoche zeigen.[2]

Stilistisch wie formal zeugt allerdings vieles für ein hohes Alter des Fundes. Die ikonographischen Überraschungen, die er bereitet, werden nicht die letzten sein, die uns der fruchtbare Osten beschert. Eine Künstlerhand war hier am Werk, welche selbständig christliche Ideen noch stark im formalen Banne antiker Muster der frühen Kaiserzeit verwirklichte, und ich stehe nicht an, die kostbare Cimelie spätestens dem zu Ende gehenden zweiten Jahrhundert zuzuweisen.

---

[1] A note on the great chalice of A., a. a. O. 1917, 80 f. Eisen vermag an Stelle der Traube über dem Kopfe des Lammes einen runden Teller zu erkennen mit Fischen und sieben Broten. Ebenda 77—79.

[2] Vgl. Eisen, The date of the great chalice of A., a. a. O. 169—186.

§ 213. **Weitere Werke der Edelschmiedekunst** (Altchr. Gold- und Silberschätze). Von profanen Werken, welche den soeben besprochenen nahestehen, verdient ein 22 Pfund schweres silbernes Brautkästchen besondere Erwähnung, da es einerseits einem christlichen Ehepaar zugeeignet war, anderseits als Hauptstück jenem großen Silberschatz angehört, welcher 1793 auf dem Esquilinischen Hügel zu Rom entdeckt wurde.[1] Der Deckel von der Form einer abgestumpften Pyramide zeigt im Mittelfelde in einem geniengehaltenen Kranz ein vornehmes Ehepaar, in dem



Abb. 272. Brautkasten der Projecta im Silberschatz vom Esquilinischen Hügel. (British Museum.)

trapezförmigen abwärts gerichteten Felde davor die Toilette der Venus, flankiert von Tritonen, welche die Muschel halten, auf welcher die fast nackte Göttin ruht. Unter dieser Darstellung welcher auf der Deckelrückseite die conductio der vom puer patrimus et matrimus geleiteten Braut entspricht, liest man am Rande des Deckels die Dedikation ☧ A ω SECVNDE ET PROIECTA VIVATIS IN CHRI(STO). Die Seitenfelder des Deckels zeigen je eine auf dem Hippokampos reitende Nereide. Der Einfluß der Sarkophagskulptur des dritten Jahrhunderts macht sich deutlich an der architektonischen Gliederung der Außenwände geltend (Abb. 272). Für den Wechsel von Rund- und Spitzdach und die Ausfüllung der Zwickel vergleiche man z. B. die untere Zone des Bassussarkophages Abb. 238[2] auch ist wie Dalton mit vollem Recht

[1] Dalton, Catalogue n. 304 pl. XIII—XVIII, die Literatur p. 64.

[2] Zeitlich würde der Kasten mit diesem Sarkophage fast zusammenfallen, ließe sich mit Bestimmtheit annehmen, daß Projecta, welche zur berühmten Familie der Asterii gehört, Gattin des Stadtpräfekten L. Turius Rufius Apronianus Asterius (363) war.

bemerkt, außerrömischer, z. B. alexandrinischer Ursprung[1] nicht ausgeschlossen, sogar höchst wahrscheinlich. Das lehrt einerseits eine Zusammenstellung mit dem wohl ziemlich gleichzeitigen Brautkasten aus Sakkarah[2] und ähnlichen Stücken, anderseits der Vergleich mit dem Pyxidenstil des vierten Jahrhunderts. Die übrigen Teile des Silberschatzes vom Esquilin enthalten nichts spezifisch Christliches. Dagegen befindet sich im Schatz von Cypern, welcher nahe dem Kloster von Acheripoietos, sechs



Abb. 273. Proben vom Silberschatz von Kerynia auf Cypern. Tafelgeschirr mit Daniels Salbung und dem Kampf mit dem Löwen.

Meilen westlich von Kerynia an der Nordküste der Insel entdeckt wurde, ein wertvolles sechseckiges Rauchfaß aus Silber mit den Brustbildern Christi und der Apostelfürsten sowie Mariä und Johannes' und Jakobus' (?). Ihre ikonographischen Typen weisen auf das sechste Jahrhundert.[3] Einem zweiten reicheren Cypernschatz, dem Gold- und Silberfund von 1902, der jahrelang den Kunsthandel in Aufregung hielt, entstammen die § 132 erwähnten Silberschüsseln mit neun Darstellungen aus der Davidgeschichte. Er stammt aus derselben Gegend und ragt hervor durch seine Goldsachen, darunter Halsketten, Armbänder und Ohrringe, sowie 16 Kaisermedaillons mit den Bildern des Tiberius, Mauricius, Justin, Justinian und Theodosius, eines davon mit der Nach-

---

[1] Alexandrien war das Paris der hellenistisch-römischen Zeit in bezug auf Anfertigung und Export feinster Toilettegegenstände und dgl.; man ahmte alexandrinische Produkte nach und verkaufte sie als echte Ware.

[2] Strzygowski, Koptische Kunst n. 7060—7064. Tafel XI—XIII.

[3] Dalton a. a. O. n. 399.



Abb. 274. **Aus liturgischen Silberschätzen des 5.—6. Jahrhunderts.**
Rauchfaß. Tragkreuz und Buchbehalterdeckel aus Luksor, Patenen und Löffel aus Cypern.
(Kairiner und British-Museum.)

bildung des verlorenen Fassadenmosaiks der Geburtskirche in Bethlehem.[1] Provenienz und Stil — bemerkenswert sind die Architekturen im Hintergrunde der Davidszenen — lassen auf syrische Ateliers des sechsten Jahrhunderts schließen. Abb. 297 Nr. 3 gibt den Avers dieses schon S. 334 erwähnten gegossenen

[1] Zu letzterem vgl. Strzygowski, Hellenistische und koptische Kunst in Alexandria 92, u. OC 1915, 96—103 mit Taf.; für die übrigen, zumeist in den Besitz Pierpont Morgans (jetzt in den des Newyorker Metropolitan Museum of art) übergegangenen Funde O. M. Dalton, A second silver treasure from Cyprus, Archaeologia LX 21—24 mit Abb.

Goldenkolpions wieder. Es hing an einer goldenen Schlangenkette von 32,5 cm Länge, welche aus acht gedrehten Zöpfen geschlungen war und in massiven Doppelösen endigte. Das 6,5 cm (mit den Ösen 7,2 cm) große am Rand profilierte Medaillon wiegt 108,17 g. Es steht den Monzaampullen nahe, welche gleichfalls die thronende Madonna mit Magier- und Hirtenanbetung also repräsentative und evangelische Szenen vereinigen. Ein anderes Goldmedaillon mit Verkündigung und Kanahochzeit kam gelegentlich eines weiteren Schatzfundes zu Siût ans Licht und befindet sich jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum. Einige Prachtstücke altchristlicher Schmiedearbeit haben uns ferner ägyptische Klöster glücklich überliefert. Es sind da zunächst mehrere Schlüssel aus Eisen und Bronze mit Silbereinlage zu nennen, namentlich die beiden aus dem Schenutekloster bei Sohag.[1] Der Griff dieser kunsthistorisch höchst beachtenswerten 44 bzw. 35 cm großen Exemplare läuft in prächtige Kapitelle aus.[2] In zweiter Linie kommt jener merkwürdige Kirchenschatz in Betracht, welcher bei den Ausgrabungen



Abb. 275. **Silbereingelegte Schlüssel ägyptischer Klöster.** (Kairiner Museum.)

[1] Strzygowski a. a. O. n. 9188 u. 9189 Taf. XXXV. Unsere Abb. 275.

[2] Nr. 9188 trägt eine Inschrift, von welcher sich bisher aber nur der Name des Titelheiligen ABBA CENOYΘI feststellen ließ. Strzygowski beschreibt a. a. O. S. 308 dies Kunstwerk wie folgt: »Der eigentliche Schlüssel ist hohl und hat dreiteiligen, durchbrochenen Bart. Schon dieser Eisenteil ist ornamentiert. Am Bart erkennt man noch Wellenlinien, ebensolche am Stiel. Dazwischen werden Spuren von nach aufwärts laufenden Inschriften sichtbar, und zwar in ca. 6—7 senkrecht um das Rund des Stieles angeordneten Linien. Sie sind kaum mehr lesbar. Ich finde ⲀN, Ⲁ, O Ⲁ, C, Γ und andere Spuren. Oben bereiten zwei Reihen von Abplattungen den Übergang vom Rund ins Quadrat vor, und es folgt, durch eine Bronzekante getrennt, ein Eisenmittel-

im Innern des Tempels von Luksor gefunden wurde. Da die erhaltenen Stücke, welche jetzt im Museum von Kairo aufbewahrt werden, keine figurelle oder reichere ornamentale Plastik auszeichnet, verweisen wir sie in den den liturgischen Geräten gewidmeten Abschnitt des fünften Buches.

Manche berühmte Gold- und Silberfunde entstammen zweifellos christlicher Werkstatt, wenn sie auch selbst, wie z. B. der dem fünften Jahrhundert zuzuschreibende sogenannte Schatz des Attila aus Nagy-Szent (Ungarn), keine direkten christlichen Merkmale tragen. Die grobe Fälschung eines ausgedehnten mit altchristlichen Motiven reich bedachten Silberschatzes wurde schon im ersten Buche S. 73 f. vermerkt und eine Probe dieses »Kunst«-werkes gegeben.

§ 214. Email (Zellenschmelzarbeiten).[1] Die echt orientalische Technik des Email kam in der ältesten christlichen Zeit weit weniger zur Geltung, als man dem Alter und der Verbreitung dieser Kunst gegenüber annehmen sollte. Was Boldetti u. a. von kleinen Amuletten und Ähnlichem in Schmelzarbeit erwähnen, ist belanglos und ohne bildnerische Motive. Literarische Zeugnisse anderseits führen nicht über die Zeit Justinians zurück, welcher dem Papste Hormisdas »gabata electrina« übersandte und der selbst, der Chronik des Cedrenus zufolge, ausgiebigen Gebrauch vom Email für die Sophienkirche gemacht hätte. Auch die Angaben des Paulus Silentiarius über den Altar dieser Kirche legen die Verwendung von Email nahe. Bei der Unsicherheit und Spärlichkeit der Quellen und dem fast gänzlichen Fehlen von Originalen[2] war es ein Ereignis, als in dem von P. Grisar entdeckten lateranensischen Schatze von Sancta Sanctorum auch eine

---

teil, durch den, scheint es, in der Bartrichtung zwei Bronzekeile getrieben sind. Darüber erst beginnt die Bronze. Aus Eisen ist auch noch ein runder, mit eingelegten Bronzebändern geschmückter Querarm, der den unteren Teil des Prachtaufsatzes aus Bronze durchsetzt. — Dieser Aufsatz ist als Kapitell gebildet. Unter den im Bogen vortretenden Ecken, auf denen Löwen liegen, sind Delphine, mit dem Kopf nach unten und Kugeln im offenen Maule, frei herausgearbeitet und an den Enden mit flachen Eckblättern verbunden. Dazwischen drei Muschelrippen, von kleinen Volutenstielen umschlossen. Darunter ein gemeinsamer dreiteiliger Rand über einem kleinen Kranze. Unter diesem Kapitell liegt ein Würfel, von dem drei Seiten mit dem gleichen Ornament geschmückt sind: einer Lotosform, die nach unten in zwei Halbpalmetten ausrankt, während die vierte, dem Bart entgegengesetzte Seite zwei Halbpalmetten T-förmig vereinigt zeigt. Der untere Bronzeteil ist vierkantig und da, wo der Eisenkeil rechtwinklig zum Bart durchgeht, flach, an den beiden anderen Seiten nach außen geschweift. Hier sitzt eine schöne geschweifte Palmettenranke im Relief.« Vgl. unsere Abb.

[1] Fürs Allgemeine vgl. Marc Rosenberg, Zellenschmelz (I. Entstehung II Technik), Frankfurt 1920, sowie die S. 39, 1 erwähnten Publikationen.

[2] Das dem sechsten Jahrhundert angehörende Enkolpion der Gräfin Dzalinska enthält als Einlage ein Kreuz mit Glasschmelz; das Kreuz Gregors d. Gr. im Schatze von Monza zeigt die Kreuzigung in Niello auf Gold.

alte Emailarbeit ans Licht kam, und zwar ein figurenreiches Kreuz des 5.—6. Jahrhunderts. Das Bildwerk ist aus durchsichtigen, farbigen in goldene Zellen eingefüllte Pasten zusammengesetzt. Goldstege trennen die einzelnen Zellen. Recht harmonisch wirkt die Gruppierung der Einzelbilder sowohl, wie des ganzen christologischen Cyklus, welcher die Verkündigung, Begegnung, Geburt, Reise nach Bethlehem, Anbetung und die Darbringung und Taufe vorführt. Was an den Figuren plump und roh wirkt, mag auf Konto der schwierigen Technik gesetzt werden, die aber doch schon so vorgeschritten ist, daß das Werk nicht am Beginn, sondern bereits mitten in einer Kunstentwicklung steht, für deren Anfang vielleicht schon die konstantinische Epoche in Frage kommt. Als Ursprungsgebiet der altchristlichen Emailkunst kommt wohl allein Vorderasien in Frage, welches die Technik von Persien empfing. Das Kreuz von Sancta Sanctorum näherhin dürfte in Jerusalem entstanden sein, wo eine rege Devotionalienindustrie frühzeitig blühte, und der Wende des fünften zum sechsten Jahrhundert zugehören.[1] Ein verwandtes jüngeres Kreuzreliquiar gelangte aus der Sammlung Beresford Hope ins Kensington Museum.



Abb. 276. **Die älteste christliche Emailarbeit, ein vorderasiatisches Werk des 5.—6. Jahrhunderts** (aus dem lateranensischen Schatze Sancta Sanctorum).

[1] Den Silberschrein zum Emailkreuz identifiziert Ph. Lauer, Le trésor du Santa Sanctorum, mit dem von Papst Sergius I. aufgefundenen; nur der Deckel sei um 800 entstanden.

Fünftes Buch.

Kleinkunst und Handwerk.



Abb. 277. **Altchristliches Geschmeide aus dem Orient.**
(British Museum.)

Erster Abschnitt.

Altchristliche Textilien. Weltliche und kirchliche Kleidung.

Materialien: R. Forrer, Römische und byzantinische Seidentextilien aus dem Gräberfelde von Achmim-Panopolis. Straßburg 1891 und Die frühchristlichen Altertümer aus dem Gräberfelde von A.-P., Str. 1893 sowie Versuch einer Klassifikation der antik-koptischen Textilfunde, Straßburg 1889—1904. — M Gerspach, Les tapisseries coptes, Paris 1890. W. H. Bock, Über koptische Kunst; Koptische gemusterte Gewebe, Moskau 1897. — Grundlegende Untersuchungen von Jos. Wilpert, Un capitolo di storia del vestiario, Roma 1901 und Die Gewandung der Christen in den ersten Jahrhunderten, vornehmlich nach den Katakombenmalereien dargestellt. Köln 1898 (vgl. auch RMM 73 ff.) sowie J. Braun, Die liturgische Gewandung im Occident und Orient, Freiburg 1907. — Fürs Allgemeine vgl. Mignon, Les arts du tissu, Paris 1909.

Neben den ägyptischen Funden, auf deren Grundlage sich eine wissenschaftlich aufgebaute Geschichte der spätrömischen und altchristlichen Textilkunst schreiben ließe, kommen auch Monumente in Betracht, soweit sie chronologische Anhaltspunkte (Kleidermodedatierung) vermitteln. So stellte Wilpert an Hand der Katakombengemälde fest, daß die ärmellose Tunika nur auf Bildern vor dem dritten Jahrhundert, die langärmelige Tunika und Dalmatik vorzugsweise vom dritten ab, die barocke Paenula im vierten Jahrhundert vorkommt, und zog damit eine scharfe Grenze zwischen den Fresken der ersten 200 Jahre und der späteren Zeit. Anderseits haben Wilperts Gewandstudien ein für allemal mit der These von der Übernahme unserer liturgischen Gewänder aus dem Alten Bunde aufgeräumt. Die Kultkleider unterscheiden sich im Urchristentum nicht wesentlich von den Profankleidern und wurden uns in dieser Form übermittelt. Dabei darf nicht übersehen werden, daß Rom, wie in anderen Dingen, so auch hinsichtlich der Kleidermode vom Ende des ersten Jahrhunderts ab stark unter dem Einfluß des hellenistischen Ostens stand.[1]

[1] Hierüber dürfte Auskunft geben das mir nicht zugängliche Buch von M. Dimand, Die Verzierung der koptischen Wollwirkereien, Strömungen des Weltverkehrs im Kreise der Mittelmeerkunst. (Arbeiten des Kunstshist. Inst. der Univers. Wien Bd. XIV). Alexanderien war durchaus tonangebend. Als typisch für seine Modegestaltungskraft besehe man die kunstvollen Damenhaartrachten, welche ich Tafel 52 meines Werkes Graeko-ägyptische Koroplastik zusammenstelle. Diese in der abseits vom großen Verkehr gelegenen libyschen Oase gefundenen Terrakotten haben nicht geringes Aufsehen erregt.

Eine noch viel zu wenig erforschte, keineswegs allein in der Verwandtschaft alles Primitiven oder Grotesken allein begründete Analogie haben koptische Wirkereien und altamerikanische Stoffmuster (Südamerika). Mir schien beim allerersten Begegnen die Ähnlichkeit so auffallend, daß ich zunächst an eine Verwechslung der betr. Museumsbehörde glaubte. Und nicht nur Strömungen des Weltverkehrs dürfen hier in Frage kommen, sondern auch bisher unbekannte Weltwege des Urchristentums.

§ 215. Sepulkralfunde. Eine Umwälzung auf dem Gebiete der alten Textilkunde brachten die ägyptischen Massenfunde von den achtziger Jahren des verflossenen Jahrhunderts an, nachdem zum Glück gerade die »armen« koptischen Gräber bis dahin vom Raubbau der Fellachen ziemlich verschont geblieben waren.[1] Was in Italien, Griechenland und Kleinasien völlig vermodert und in spärlichen Resten unter der Erde lag, das trat im hermetisch abschließenden Sandboden des Nillandes trefflich konserviert hervor. Der erste systematisch und in größerem Stil die spätägyptischen Textilien sammelnde Ausgraber war der Wiener Kaufmann Theodor Graf, berühmt geworden durch den Erwerb seiner »alexandrinischen Porträtgalerie«, jener rund hundert Nummern umfassenden Serie fast modern anmutender Mumienporträts aus der Nekropolis von Rubaijat, dem alten Kerke. Graf veranstaltete seine wichtigsten Ausgrabungen in der Provinz Fajûm,[2] aus welcher auch die vom Nestor unserer Afrikaforscher, Prof. Schweinfurth, erhobenen Reste stammen, die nun den Grundstock der ägyptisch-christlichen Sammlung der Museen zu Berlin bilden.[3] Ihnen folgte der Aachener Textilienforscher Franz Bock, welcher mit den Mitteln des Zentralgewerbevereins für Rheinland und Westfalen die Erhebung wertvoller Textilien aus christlichen Gräbern Ägyptens

---

[1] Die ägyptischen Raubgräber haben natürlich längst den Wert der ehedem verachteten koptischen Funde erkannt. Während meiner Forschungsreise 1912 war ich Zeuge davon, wie ein Händler, früher Mitarbeiter der gleich zu erwähnenden Sammler Graf und Bock, Massen von Gewändern und Stoffresten von den »Ausgrabern« in situ erwarb, einzelnes für das Achtzigfache der früheren Preise, wie er ferner wenige Wochen später von einem Pariser Händler für eine einzige Tunika mit Bildclaven 50 £ St. erhielt. Die ägyptische Altertumsverwaltung sieht ruhig zu, wie ihr Werte und Funde entgehen, mit denen sie längst ein eigenes staatliches koptisches Museum hätte füllen können, während die jetzige koptische Abteilung in Kasr el Nil von kontinentalen Sammlungen (z. B. Berlin) übertroffen ist und, was Textilien anlangt, selbst hinter New York zurücksteht. Eine schärfere Überwachung der Fundgebiete, — einem einzigen »Ghaffir« wird zuweilen, und das in der hochwichtigen Region zwischen Luksor und Kairo, eine dreißig Stunden lange Strecke zur Bewachung überlassen — läge sehr im Interesse der Wissenschaft.

[2] Vgl. Karabacek, Katalog der Th. Grafschen Funde in Ägypten. Wien 1883 und Al. Riegl, Die ägyptischen Textilfunde im KK. österreichischen Museum. Wien 1889.

[3] Hauptsächlich aus Arsinoe. Vgl. Strzygowski, Orient oder Rom Abschn. IV.

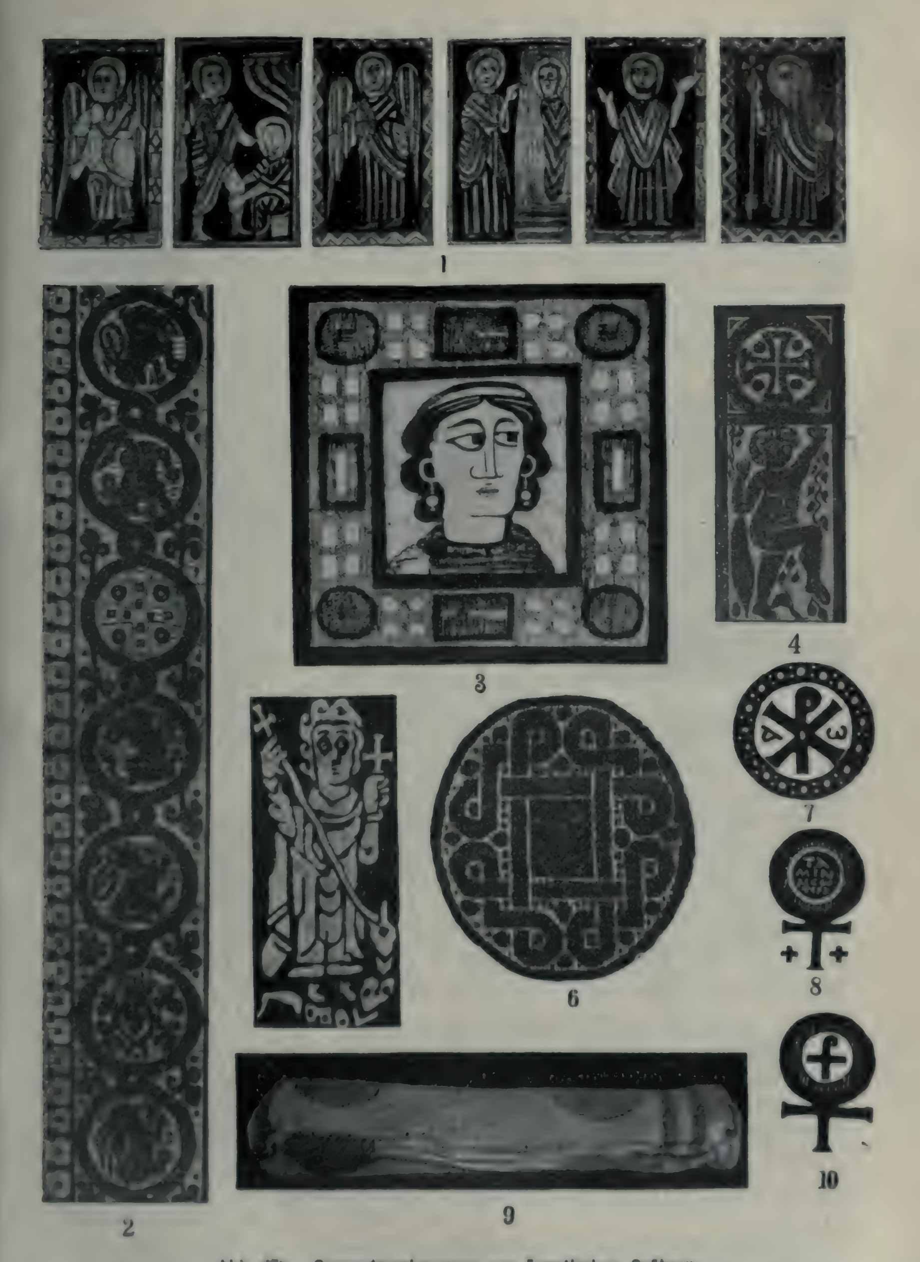


Abb. 278. Gewandverzierungen aus ägyptischen Gräbern.
1. Aus der Bildserie eines Streifenclavus des 5. Jahrh. 2. Streifenclavus des 4.–5. Jahrh. mit Kreuz. 3. Vielfarbiger Porträtclavus des 6. Jahrh. mit Juwelenimitation. 4 Gewebe des 4.–5. Jahrh. 5 Graues Seidengewebe mit Krokodiltöter (S. Menas?). 6 Wollener Purpurclavus des 4. Jahrh. von einer Leinentoga. 7. u. 8. Kreuzclaven. 9. Leichenhülle des Arztes Paulos aus Panopolis. 10. Kreuzclavus.

betrieb und so unsere Kenntnis des antiken Bekleidungswesens energisch förderte. Seine Ausstellung von Texturen und Ornaten in der Kunsthalle zu Düsseldorf 1887 gab willkommene Auskunft über die Art und Herstellung altchristlicher Gewänder und ihrer Rohstoffe,[1] welche meist aus Leinen (Byssus) und Wolle, oft auch aus Hanf, Seide usw. bestanden und deren Färbung, Musterung, Schnitt und Technik ebenso verschieden sind wie ihre Bedeutung. Ein der Gobelintechnik nahestehendes Verfahren war bevorzugt, wobei am senkrecht stehenden Aufzug die leinene Kette direkt mit dem wollenen Schlußfaden umwickelt wurde. Bei den älteren Stücken blieb der eigentliche Leinengrund vielfach ungedeckt, Figur und Ornamentik wurden in Wolle gewirkt. Kennzeichnend sind für diese Periode (1.—4. Jahrh.) mythologische Motive neben den typisch koptischen Halbnacktfiguren und bacchischen Motiven, naturalistisches Rankenwerk (Weinranke) und malerische Auffassung. Die Gewandclaven und Ränder sind vielfach aus reiner (noch nicht gedunkelter) Purpurwolle. Etwa vom vierten Jahrhundert ab werden die Stoffe farbenfreudiger, der Purpur spielt mehr ins Braune und Schwarze, die vielfach roten Einsätze und Claven erhalten buntfarbene Figuren und Ornamente (Herzblüte), aber die menschliche Gestalt erstarrt oder verzerrt sich bis zum Geometrischen oder geht ins Groteske über. Auch der Seidenstoff konkurriert nun mit Byssus und Wolle mit seinen Ranken und Streumustern unter persischem und syrischem Einschlag (Jagd- und Tierszenen). Hier bot Antinoe eine reiche Fundgrube. Ägypten wie Syrien belieferten und beeinflußten Byzanz, das bald tonangebend wurde für die Herstellung von Prunkstoffen mit christlichen Motiven. Von der Ausschmückung mit biblischen Bildern, wie sie zunächst für das liturgische Festgewand Übung ward, ging man sogar dazu über, das Kaiserporträt auf Kleidern und Mänteln anzubringen. In dieser Spätzeit begann man dann auch, um das Bedürfnis der Masse zu befriedigen, Druckstoffe in Nachahmung kostbarer Seidengewebe zu fabrizieren, so die S. 377 erwähnten Marienstoffe und den Moses- bzw. Petrusstoff der Berliner Sammlung.[2] Es ergab sich, daß gewöhnlich die mumifizierten, mit gekörntem Natron überstreuten Leichen in ihre (oft besten) Gewänder gehüllt, auf ein schmales Sykomorenbrett geschnürt und dann mit Wickeln und Tüchern befestigt waren. Solche Funeraltücher oder Überzüge (pallia mortuorum), ca. 250×160 cm groß, waren oft plüschartig in der Art von

[1] Fr. Bock, Katalog frühchristlicher Textilfunde des Jahres 1886; Beschreibung von Gobelinwirkereien in verschiedenfarbiger Purpurwolle und von vollständig erhaltenen Bekleidungsgegenständen der spätrömischen und frühbyzantinischen Periode (IV.–VIII Jahrh.), aufgefunden in koptischen Begräbnisstätten Oberägyptens. Düsseldorf 1887.

[2] Vgl. O. v. Falke, Geschichte der Seidenweberei, Berlin 1913, I 13 ff.

ungeschnittenem Samt in Leinen auf vertikal gespannter Kette gewebt, in Purpurwolle abgefaßt und an den Enden ausgefranst. Bei vornehmen Christen wiesen diese Rubberstoffe noch medaillonartige Verzierungen auf, was an der Leichenhülle des Arztes Paulos von Panopolis zu ersehen ist (Abb. 278 nr. 9);[1] polychrome Tier- und Pflanzenornamente — mitunter auch das Anχ — fehlten dann auch nicht. Nach Karabacek scheinen einige sogar eine Art Fabrikmarke zu tragen. Die Mitte der Totenmäntel war beim Erheben der Leichen in der Regel verdorben, weil hier die Verwesungsstoffe der Mumien am ehesten durchdrangen.[2] Zu unterscheiden von diesen Leichenhüllen[3] sind die Obergewänder der Toten, Togen, welche je nach der Jahreszeit wechseln und — was in Rom nur ein Vorrecht des Adels war — mit aufgenähten oder eingewirkten angusti und lati clavi in Purpurwolle versehen waren. Die reichverzierten Oberkleider der ägyptischen Frauen bestanden, wie Funde ergaben, aus rechteckigen feinen Linnenstücken mit vielfarbigen Streumustern in Gobelinmanier (vestes palmatae). Das eigentliche Männergewand, die Tunika mit purpurfarbenen Zierstücken und langen Ärmeln, war vielfach aus einem Stück gewebt, so wie die tunica inconsutilis des Herrn; goldgewirkte Zierstreifen daran, unten in Bullen endigend, waren keine Seltenheit. Dagegen zeichneten sich Frauen- und Kindertuniken aus durch eingewirkte oder aufgesetzte farbige Randbesätze und Borten von Purpurwolle am Halse, den Ärmeln und dem unteren Bund. Diese tunicae praetextae sind meistens in feinem Leinen und vielfarbiger Wolle gefertigt — niemals in Seide —



Abb. 279. **Palliolum aus Achmim-Panopolis.** (4. Jahrh.)

[1] Sammlung Forrer. Die Hülle ist ein 165 cm langes Leintuch, das auf der rechten Längsseite zugenäht und mittels Asphalts (darauf Gemmenabdrücke) mehrfach versiegelt war. Am Kopfende die Aufschrift ΠΑΥΛΟϹ ΙΑΡΤΡΟϹ (sic). — Die Beisetzungsform ist die typische der christlichen Mumien, bei welchen Sarge und sonstiger Zierat die Ausnahme bilden. Gewöhnlich wurde die Leiche einfach mit Natron durchtränkt, umwickelt (Bandagen), in Toga oder Pallium gehüllt, vernäht bzw. versiegelt sowie etikettiert, d. h. mit einem Holztäfelchen versehen, auf das in griechischer bzw. koptischer Sprache Namensangaben etc. geschrieben waren.

[2] Die reiche Verzierung und Ausstattung dieser Pallia sowie die Spuren von abgenutzten und ausgebesserten Stellen beweisen den Gebrauch derselben zu Lebzeiten. Sie sind also kaum eigens für funerale Zwecke angefertigt worden.

[3] Es gab auch bemalte Leichenhüllen. Ein Exemplar in Temperamalerei auf Byssus mit Darstellung des hl. Michael und Inschriften erwarb ich seinerzeit aus Funden zu Antinoupolis. OC 1918, 128—32 mit Tafel.

ein Beweis für ihr hohes Alter. Merkwürdig erscheint auch die Kopfbedeckung der Leichen, eine Art viereckiger Sack, maschen- und netzförmig gewirkt, mit eingestickter polychromer Dekoration. Sie ist so elastisch und biegsam, daß bei der Auffindung derselben die Meinung sich geltend machte, daß sie eher als Beutel gedient hätte, wogegen allerdings ein Nachweis von Haarüberresten in einzelnen spricht. Mitunter wurden sie mit koptischen Inschriften versehen; einige laufen auch oben spitz statt eckig aus, außerdem scheint es, als habe man über Kopf und Hände der Leichen kleine Deckchen (palliola) gebreitet.[1]

Neben Bock beschäftigte sich hauptsächlich der Straßburger Antiquar R. Forrer mit der wissenschaftlichen Bearbeitung von Textilien, namentlich der von ihm selbst erworbenen aus der Nekropolis von Achmim-Panopolis. Feste Anhaltspunkte für die Datierung dieser Grabfunde brachten erst spätere Ausgrabungen, vor allem diejenigen von Antinoe. In Anbetracht der Wichtigkeit der dorten im Laufe der Jahre von Gayet ans Licht gezogenen Webereien und Stickereien ist es zu bedauern, daß noch jede umfassende Publikation fehlt. Die Mehrzahl seiner Funde wird im Musée Guimet in Paris aufbewahrt; darunter aus hadrianischer Zeit die reichgeschmückte Mumie der Thaias — Gayet wollte in ihr die von Paphnutius bekehrte Hetäre Thais wiedererkennen —, aus dem dritten Jahrhundert das Grab der Euphemiāan, welche mit ihrem ganzen Stickapparat beigesetzt war, aus etwas späterer Zeit dasjenige des Aurelius Colluthus und seiner Gattin Cäcilia, deren Gewänder rote und grüne Monogramme und Medaillons mit Engeln und Heiligen trugen,[2] und endlich die kostbar bekleidete Leiche eines »byzantinischen« Edelmannes. Er trug leinene Hosen, gestickte Leinentunika und zahlreiche Schärpen, eine davon mit dem Bilde eines hl. Drachentöters. Neben ihm lagen ein Kreuz aus Bergkristall und Sardonyx, ein kleines Wachsgemälde, Vasen und ein Terracottastück mit Mahlszene.

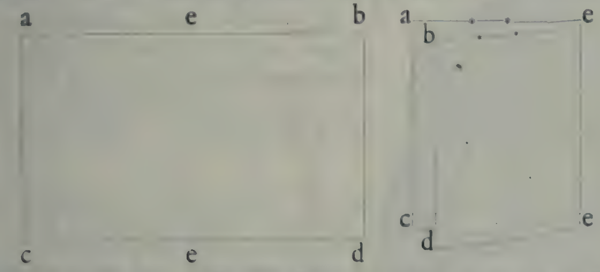
§ 216. Die profane männliche Kleidung. Das eigentliche Hauskleid des Römers war die Tunika, ein weites hemdartiges, ursprünglich ärmelloses Gewand von einer dem χιτών entsprechenden oblongen Form. Sie diente entweder als Hemd und Rock zugleich, oder man trug unter ihr außer dem Lenden-

---

[1] Ein solches Palliolum, 43×32 cm groß, aus dem Berliner Museum, habe ich RQS 1894, 341 ff. publiziert. Es stellt Petrus und Paulus im Paradiese vor und dürfte dem 4.—5. Jahrhundert zugehören. Ein kleineres Exemplar gibt nach Forrer, Die frühchristlichen Altertümer von Achmim-Panopolis, unsere Abb. 279. Der altchristliche Brauch, Kopf und Hände der Leiche auf diese Art zu bedecken, hat sich bis heute bei der Bestattung der Päpste erhalten.

[2] Schon um die Wende des vierten Jahrhundets tadelt der hl. Chrysostomus Leute, welche in ihrer Bekleidung herumwandelnden Fresken glichen!

tuch (oder Kniehosen)[1] eine zweite Tunika (tunica interior, camisia). Angelegt wurde das einfache oblonge Tuch, welches weder genäht noch geschnitten oder zertrennt zu sein brauchte, derart, daß man das Stück (abcd) in der Mitte (ee) zusammenlegte, den Körper zwischen beide Hälften (aece und bede) brachte



und diesen einerseits offenen Doppelvorhang an den Schultern durch Zusammennesteln der mit * bezeichneten Punkte befestigte. Diese Befestigung geschah mittels Knöpfen oder Spangen (fibula, morsus), auch durch Zusammennähen. Der Anstand erforderte im allgemeinen das Gürten der Tunika (tunica cincta), wobei die beiden purpurnen Zierstreifen (clavus) gerade und parallel zu kommen hatten.[2] Bei der Arbeit pflegte man die Befestigung

[1] Die Form des schmäleren Lendenschurzes (περίζωμα, subligaculum) zeigen die ältesten Bilder der Kreuzigung, die des breiteren der Täufer in der Sakramentskapelle A3 und Daniel auf jüngeren Denkmälern. Beinkleider (bracae) tragen, als durchaus barbarische Tracht, die Magier, die babylonischen Jünglinge und Orpheus, dagegen Beinbinden (fasciae crurales) der gute Hirt. Auch in der profanen Kunst ist es eine Ausnahme, wenn beispielsweise Trajan auf dem Konstantinsbogen in Kniehosen erscheint. Ein erhaltenes Exemplar Kniehosen aus einem koptischen Grabe beschreibt Bock a. a. O. n. 94 wie folgt: Obschon in ziemlicher Ausdehnung aus vier Leinenstücken in starken Kanten zusammengesetzt, entbehrt dieses Untergewand jedoch der in Ägypten allgemein üblichen Verzierungsweise durch eingewirkte Wollenstreifen nicht, indem auf der Rückseite desselben in haute-lisse-Manier von oben nach unten parallellaufend drei sehr schmale Längsstreifen in roter Wolle (lana coccinea) zu ersehen sind. Neben diesen drei eingewirkten Parallelstreifen ersieht man noch eine, wie es scheint, von der Näherin durchgezogene dünne Wollschnur in roter und gruner Farbe. Behufs der Anlegung und Befestigung dieses Untergewandes ist hinten, wie auch an den tunicae, eine 35 cm lange und kaum 4 cm breite »Streufe« (strophium) zum Durchlaß einer Befestigungsschnur oder eines Gürtels genäht, welche, in Verbindung mit zwei schmalen, bandförmigen Schnüren, am Abschluß angenäht und in der Mitte offen, diese bracae an den Lenden des Trägers zusammenbinden und befestigen können. Der Schnitt, die Größe, sowie die Anlegungs- und Befestigungsweise dieses Untergewandes stimmt fast ganz mit unseren heutigen aus Leinen zusammengesetzten Schwimmhosen überein. Durchmesser oben an der Streufe 52 cm Länge.

[2] In Afrika war dagegen die ungegürtete Tunika vorherrschend (discincti Afri). — Der clavus angustus (στενόσημος bestand aus zwei schmalen Purpurstreifen, welche von der Halsöffnung bis zum Saum des Gewandes reichten. Er war Standesabzeichen der Ritter, im Gegensatz zum clavus latus (πλατύσημος).

über der rechten Schulter der Bequemlichkeit halber zu lösen, um freier hantieren zu können. Für diese vorzugsweise Arbeitern und Sklaven eigene Tracht hatte man den Namen ἐξωμίς (tunica exomis).

Die Ärmeltunika (tunica manicata), ein echt orientalisches, meist aus einem Stück gewebtes Kleidungsstück, in welchem in der cömeterialen Malerei die Magier und die babylonischen Jünglinge erscheinen, kommt in Rom erst vom dritten Jahrhundert an zur Geltung. Die in der letzten republikanischen Zeit als weibisch verpönte, bis zu den Knöcheln reichende Ärmeltunika wurde im vierten Jahrhundert von den Vornehmen — z. B. vom Kaiser

---

der als breiterer Streifen Abzeichen der Senatoren war. Auf altchristlichen Bildwerken handelt es sich dabei meistens lediglich um eine Verzierung. Außer ihm trug man an den Säumen, an Hals und Ärmeln bandartige Besatzstreifen. Vom vierten Jahrhundert ab namentlich liebte man es, den clavus nur halb von oben und unten durchzuführen, so wie es die Abb. 280 abgebildete Tunika zeigt. Man vervollkommnete dann die Dekoration durch Aufsetzen kleiner Zierstücke in viereckiger (tabulae) oder runder Form (orbicula segmenta, fälschlich auch calliculae). — Unter den erhaltenen reichverzierten Exemplaren aus koptischen Gräbern ist die von Bock a. a. O. unter n. 91 beschriebene tunica clavata et praetextata, anscheinend von einem hohen Würdenträger, bemerkenswert, »ein reiches Obergewand in schwerem Leinenstoff mit aufgenähten Zierstücken in vielfarbiger Wolle, hergestellt an der vertikal gespannten Hochkette . . . Vorder- und Rückseite des Ornates ist mit etwas mehr als 10 cm breiten Zierstreifen (linguae, angusti clavi) besetzt, die sich auf der Rückseite des Gewandes ziemlich auch in den vier verschiedenen Farbentönen erhalten haben. Das Ornament zeigt in diesen breiten Zierstreifen oval gezogene Laubverschlingungen, in deren Mitte eine kleine Tierfigur, etwa wie ein Fisch oder Käfer, immer wiederkehrt. In den beiden ornamentalen Längsstreifen, welche über die Schultern des Trägers bis zu den unteren Verbrämungen des Ornates auf jeder Seite herniedersteigen, erblickt man je viermal sich wiederholend das haute-lisse-mäßig eingewirkte Bild des segnenden Weltheilandes (?) sitzend auf einer »sella curulis«, mit aufgehobenen Händen, das bartlose Haupt von einem noch ungekreuzten Nimbus umgeben. Die Hände sind nicht wie immer segnend erhoben, sondern das thronende Bildwerk hält in jeder Hand ein Ornament, Pflanze oder Frucht (?), empor. Die bei weitem reichste Ornamentik in Gobelinwirkerei zeigt die untere Einfassungsborte (limbus, periclysis), die eine größte Breite von 24 cm zeigt. In dieser farbenreich gewirkten praetexta, die leider durch Verwesung stark gelitten hat, ersieht man große kreisförmige Ornamente (rotae, scutellae) abwechselnd mit gleich großen ausfüllenden Zwischenverzierungen, die in ihrem harmonischen Farbenschmuck die haute-lisse-Wirkereien auf der Höhe ihrer polychromen und technischen Entwicklung zu erkennen geben. In den beiden großen rotae erkennt man deutlich im Embryo das später in der Gotik stereotype sogenannte Osterei. Einem geübten, mit den ägyptisch-koptischen Ornamenten vertrauten Musterzeichner wird es nicht schwer fallen, den ganzen Ornat in verkleinertem Maße mit allen seinen vielfarbigen Ornamenten, auf Grundlage der erhaltenen Teile, bildlich wiederzugeben. Derselbe gehört unstreitig zu den reichsten und originellsten der seither aus dem Grabesdunkel gehobenen Ornamente. Für die Aufnahme eines Gürtels zur Aufschürzung ist ein schmaler zusammengenähter Durchlaß vorhanden. Länge 127 cm, Durchmesser des unteren Saumes 96 cm.«

und von den togati auf den Reliefs des Konstantinsbogens — getragen, und Augustinus erklärt es für eine Schande, wenn ein anständiger Mensch keine solche habe.

Die Dalmatik (δαλματική, dalmatica) war lediglich eine weite, nicht gegürtete Tunika mit breiten, kurzen Ärmeln, die in Rom im Zeitalter der Antonine aufkam. Sie diente als Obergewand und wurde bei günstiger Witterung als Ausgehekleid benutzt. In der Katakombenmalerei begegnet sie seit dem dritten Jahrhundert, und zwar die Männerdalmatik verhältnismäßig selten und nur bei Oranten. Die in Ägypten aufgefundenen Dalmatiken bestehen aus einem oblongen Stücke Tuch mit eingewebtem Durchlaß für den Kopf; die offenen Seitenteile werden durch Gürtung geschlossen.



Abb. 280. **Ärmeltunika aus einem koptischen Grabe.** (Museum des deutschen Campo Santo in Rom.)[1]

Die Toga, das hervorragendste nationale Gewand, in welchem der Römer außerhalb des Hauses auftrat, wich in der Kaiserzeit infolge ihrer Unbequemlichkeit allmählich dem Pallium und der Dalmatik. Die altchristliche Malerei kennt sie fast gar nicht, und auf plastischen Werken, z. B. den Diptychen des vierten und fünften Jahrhunderts, hat sie die aus den Reliefs am Konstantinsbogen ersichtliche Form, charakterisiert hauptsächlich durch die unter dem Einfluß der Palla der Isispriesterinnen bewirkte contabulatio, d. h. künstlichen Faltelung vor der Brust, wo somit die Form eines breiten Streifens (tabula) entstand. Die Anlegung dieses meist ellipsenförmigen etwa 6 m langen und 1,5 m breiten Gewandstückes wurde nach Wilpert derart bewirkt, daß der Anfang der contabulatio geradlinig auf die linke Schulter und quer über den Rücken nach der rechten

[1] Kaufmann, Die ägyptischen Textilien des Museums von Campo Santo (Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν 32 ff.) n. 40. Eine prachtvolle tunica inconsutilis des vierten Jahrhunderts aus feinem Linnen mit eingewirkten mythologischen Darstellungen an der Hochkette in dunkler Purpurwolle gearbeitet bei Bock a. a. O. n. 82.

Achselhöhle lief, dort nach vorn gezogen wurde, um dann die Brust quer bedeckend auf dieselbe Schulter zurückzukehren. Nun entfaltete man das Gewand, breitete es über den Rücken und zog es wieder nach vorn, wo der Endzipfel über den linken Vorderarm zu liegen kam.[1]

Der mehr internationale, den Griechen entlehnte bequeme Philosophenmantel verdrängte die Toga allmählich und erst recht bei den Christen, da Christus und die Apostel ihn trugen. Tertullian hat dieser vestis augusta bekanntlich eine eigene Schrift gewidmet. Die Katakombenmaler ziehen ihn der Tunika vor und bekleiden damit bestimmte biblische Gestalten, Abraham, Moses, den Herrn, die Apostel usw. Er bestand aus einem oblongen Stücke von Wollstoff, dreimal so lang als breit, das man anlegte, indem man ein Drittel über die linke Schulter warf, so daß ein Teil über den Arm herabfiel, den Rest mit der Rechten hinter dem Rücken herumzog und dann wieder nach vorn führte, wo er über der linken Schulter mit einer Spange befestigt wurde, falls man nicht ohne diese auskam.[2] In der christlichen Kunst ist das Pallium gleich bei seinem ersten Erscheinen »ein Kleid



Abb. 281 Gewandeinsatz des 5. Jahrh. (Daniel in der Grube.)

---

[1] Wilpert, Die Gewandung der Christen 9.

[2] Die Dekoration dieser Pallien war namentlich im Osten und in später Zeit eine überaus reiche. Unter den zahlreichen bei Bock a. a. O. notierten Beispielen sei eines, nämlich das n. 10 beschriebene, leider nur teilweise erhaltene Totenpallium aus dem sechsten Jahrhundert hervorgehoben, da es zeigt, wo die Motive herstammen. Es ist der »Teil eines großen Überwurfs als Gobelin in großer achteckiger Sternform auf der Hochkette in amethystfarbiger Purpurwolle gewirkt und nachträglich auf einen schweren Rubberstoff, einen Plüsch mit ungeschnittenen Zotteln, aufgenäht. Die prächtige, mit großem Geschick angelegte Musterung ergibt sich aus acht übereck gesetzten Quadraten, die von einem mittleren, größeren Viereck in Kreuzform teils durch eingewirkte, teils durch eingestickte Bandverschlingungen gebildet werden. Im Hinblick auf die vorliegende, geistreich komponierte Musterung nimmt es fast den Anschein, als ob das vorliegende reiche Dessin, desgleichen die komplizierten systematischen Bandverschlingungen in den latissimi clavi unter 42—52 klassisch-griechischen Formen und Typen nachgebildet worden seien, die sich in den reichgemusterten griechisch-römischen Mosaikböden aus den Zeiten der Ptolemäer in der reichen ägyptischen Provinz gewiß zahlreich vorfanden. Nachweislich sind die wellenförmigen Linien, bekannt unter dem Namen des laufenden Hundes, ferner der Diamant- und Eierstab, sowie die achtblättrigen Rosen, Ornamente, die immer wieder fast stereotyp in den hier ausgestellten Gobelinwirkereien anzutreffen sind, in griechisch-römischen Mosaiken und Wandmalereien sehr häufig als traditionelle Ornamente anzutreffen. Der vorliegende ausgezeichnete clavus gehört zu den größten sternförmigen Ornamenten, wie sie seither in altkoptischen Grabstätten gefunden worden sind. Größter Durchmesser 45—56 cm.«

der Auszeichnung und der Würde, das dem einfachen Gläubigen vorenthalten bleibt; seit dem vierten Jahrhundert bildet es zusammen mit der Talartunika die den heiligen Gestalten eigentümliche Tracht«.[1] Nach Art der Philosophen, auf dem bloßen, nur mit dem Lendentuch versehenen Körper trägt Isaias auf dem berühmten S. 327 wiedergegebenen Gemälde dieses Gewandstück, und ausnahmsweise erscheinen auch Christus und Moses so auf Fresken des zweiten Jahrhunderts.

Als leichterer Überwurf diente die Chlamys (χλαμύς, sagum, paludamentum), der Soldatenmantel, dessen beide Enden einfach über der rechten Schulter zusammengeknüpft oder mittels Spange verbunden wurden. Ihn trug der Heiland bei der Verspottung. Auf altchristlichen Darstellungen tragen ihn außer den Soldaten zuweilen die Magier, Herodes, Nabuchodonosor und einige Oranten. Dagegen war die Paenula (φαινόλης) ein schwerer wollener Radmantel mit Kapuze (cucullus, tegillum), der über den Kopf gezogen wurde und bei schlechtem Wetter und auf Reisen diente. Sie hatte entweder runde oder mehr elliptische Form; letztere sehen wir z. B. an dem Bischof in der S. 404 abgebildeten Einkleidungsszene. Als »barocke« Paenula bezeichnet Wilpert eine den Gemälden des vierten Jahrhunderts eigene Form, wobei das Vorderteil kurz und keilförmig zugeschnitten, die Rückseite aber lang und schmal ist. Eine weitere Mantelsorte war die besonders in Afrika beliebte leichte elegante Lacerna, auch Byrrus genannt, gleichfalls mit Kapuze versehen. Auf älteren christlichen Denkmälern läßt sie sich nicht nachweisen,[2] dagegen sieht man sie auf der über dem Grabe der persischen Märtyrer Abdon und Sennen im fünften Jahrhundert gemalten Gruppe von Heiligen. Auf diesem Bilde einer coronatio durch Christus sind merkwürdigerweise alle genannten Mäntel (pallium, lacerna, chlamys, paenula) vertreten.[3]



Abb. 282. Einsatz des 6. Jahrh. (Maria mit Kind.)

§ 217. Die profane weibliche Gewandung. Das weibliche Hauskleid, die tunica muliebris, unterschied sich von der

---

[1] Wilpert, a. a. O. 11.

[2] Mittelalterliche Miniaturen haben Lacerna und Byrrus als Tracht der Mönche und Nonnen. Das alteste erhaltene Exemplar (siebtes Jahrhundert) beschrieben von Bock a. a. O. II, 445.

[3] Wilpert, Malereien Taf. 258. — Den Mantel, welchen der lammtragende Hirte — aber nur auf Fresken nach dem zweiten Jahrhundert — hat, bezeichnet Wilpert schlechthin als Umschlagstuch (ἐνδρομίς); vom dritten Jahrhundert ab trägt der gute Hirt auch zuweilen einen Schulterkragen mit Kapuze, die alicula, wie man sie auch an den olivenerntenden Putten der Januariuskrypta sieht.

männlichen Tunika nur durch seine bis zu den Knöcheln reichende Länge und die höhere Gürtung unterhalb der Brust. Schon auf den ältesten Katakombenbildern kommt neben der ursprünglichen ärmellosen Tunika auch die langärmelige vor und seit dem vierten Jahrhundert, unter dem Einfluß der Dalmatik, auch eine breitärmelige (gegürtete und ungegürtete) Tunika.[1] Die Dalmatik wird vom dritten Jahrhundert ab allgemein üblich; auf Katakombenbildern tragen sie vor allem die Oranten, meist Irene und Agape in den Mahlszenen, seltener die Madonna; zwei Beispiele einer Kapuzendalmatik (δαλματικομαφέρτιον), wohl die einzigen in der alten Kunst, konnte Wilpert in den Katakomben S. Ermete und della Nunziatella nachweisen.[2]

Dem Pallium entsprach bei der Frau die Palla, welche so getragen wurde, daß sie gleichzeitig den Kopf verhüllte. Diese von der guten Sitte geforderte Notwendigkeit des Sichverhüllens machte ferner ein Kopftuch oder einen Schleier (μαφόριον, mafortium, flameum,[3] velum, velamen) notwendig, wie ihn ins-

---

[1] Ein interessantes Beispiel einer reichen tunica muliebris koptischer Provenienz ist das von Bock a. a. O. n. 146 beschriebene aus dem fünften Jahrhundert, ein Gewand »aus einem Stück mit den Ärmeln gewebt, in feinem Leinen mit angenähtem Bortenbesatz am untern Abschlußrand, am Halsausschnitt und dem Abschluß der Ärmel. Die Obergewänder für Frauen und Kinder sind in der Regel nicht mit breiten vertikalen Zierstreifen auf der Vorder- und Rückseite verziert, desgleichen auch nicht mit großen quadratischen oder kreisförmigen Schilden auf den Schulterteilen und den unteren Ecken, sondern zeichnen sich durch breitere und schmälere Bortenbesätze (praetextae) aus. Auch die vorliegende Tunika, welche einer jüngeren Frauensperson von Stand angehört zu haben scheint, ist mit solchem vielfarbigen Bortenbesatz umsäumt. Diese feinen Borten in einer Breite von 5½ cm sind in Gobelintechnik in vier Farben in Wolle gewirkt. Auf einem safrangelben (crocus) untern Rande, der mit den üblichen herzförmigen Ornamenten gemustert ist, erheben sich in Zickzackform Spitzen oder Zacken in scharlachroter Farbe (coccus), welche von einem grünen Pflanzenornament bekrönt und abgeschlossen werden; dazwischen erblickt man auf weißem Fond je eine Blume oder Blumenkapsel mit nach oben gekehrtem Stiel, der in Kreuzform auszumünden scheint. Diese Borte, die sich am Halsausschnitt, desgleichen an dem Abschluß der Ärmel in gleicher Musterung wiederholt, ist hinsichtlich der Farbstimmung äußerst gefällig und wirksam. Die sämtlichen Borten, streifenförmig als haute-lisse gewirkt au petit metier, sind auf den Leinenstoff zu ihrer Verstärkung aufgenäht, nicht an denselben angesetzt. Noch ist hinzuzufügen, daß an der oberen Borte des Halses sich ebenfalls, in Gobelinmanier gewirkt, ein rundes Medaillon im Durchmesser von 8 cm als Schulterverzierung ansetzt, welches im Innern auf dunklem Fond eine sitzende weibliche Figur mit untergeschlagenen Beinen erkennen läst, die beide Arme emporhebt und in beiden Händen einen nicht deutlich zu erkennenden Gegenstand hält. Der Leinenstoff ist von ziemlicher Feinheit und zeigt eine doppelt eingenähte Streufe (strophium) zur Aufschürzung. Der hintere Teil dieser tunica muliebris fehlt. Länge 98 cm, Breite des Vorderteils 65 cm, Länge eines jeden Ärmels 32, Breite 27, Weite des Halsausschnittes 22 cm.«

[2] Wilpert, Die Gewandung der Christen 25 und Malereien Taf. 75.

[3] Von flamen; daher ist die Schreibweise flammeum unrichtig.

besondere auch die gottgeweihten Jungfrauen trugen.[1] Seine Beschaffenheit erhellt schon aus jenem uralten Gemälde der »Brotbrechung« (S. 276); auch trägt ihn jene überreich gekleidete S. 272 abgebildete Orans aus der Katakombe des Thrason. Solche Kopfhüllen in feinem Byssusleinen und gemustert mit breiten streifenförmig gewirkten Verzierungen in Gobelintechnik haben sich mehrfach in koptischen Gräbern gefunden.[2]

§ 218. Liturgische Gewänder. Sie waren, wie schon bemerkt, ursprünglich nichts weiter als die guten Straßenkleider des gebildeten Mannes, hörten aber beim Wechsel der Mode allmählich auf, dem gewöhnlichen Leben zu dienen, und blieben dank dem konservativen Charakter der Kirche bald ausschließlich dem liturgischen Gebrauch reserviert.

So ist die Albe (tunica alba, vestis alba) lediglich eine lange Talartunika, so wie sie beispielsweise den hl. Hippolyt auf der S. 507 vorgeführten Statue ziert. Als Tracht besserer Stände wurde sie vor allem von den Geistlichen getragen. Später, als man über ihr die Dalmatik anlegte, fiel der nun überflüssige clavus bald ganz weg, und sie erhielt dafür Einfassungsborten (instita, limbus) am Saum, den Ärmeln und am Halsausschnitt.[3]

Die Dalmatik, ebenfalls verlängert nach Art der Frauendalmatik und wie diese mit sehr breiten Ärmeln und Fransen versehen, behielt den Purpurclavus bei und wurde frühzeitig das liturgische Amtskleid der Diakone, so wie man es auf den ravennatischen Mosaiken aus der Zeit Justinians sieht.[4] Auch die Bischöfe trugen sie, und aus einem Briefe Gregors d. Gr. (ep. 9, 107) können wir schließen, daß sie vorübergehend

---

[1] Hierüber E. Wüscher-Becchi, Die Kopftracht der Vestalinnen und das Velum der »gottgeweihten Jungfrauen«. RQS 1902, 313—325. — Die allgemeine Tracht sowohl der Virgines Vestales wie der gottgeweihten Jungfrauen war die der römischen Bräute, eine gegenseitige Abhängigkeit liegt nicht vor.

[2] Im übrigen war die Kopfbedeckung sowie die Fußbekleidung von Männern sowohl wie Frauen die landesübliche. Eine merkwürdige Art viereckiger Tiaren, auf dem Rahmen als Netz- und Maschenarbeit hergestellt, wird in koptischen Gräbern gefunden. Vgl. Bock a. a. O. n. 209—218. — Über die Mitra, ursprünglich eine Art Taenia, eine heilige Binde, die auch die Vestalinnen trugen, sowie die Tiara, den Pileus der Alten, siehe Wüscher-Becchi RQS 1899, 77—108. Zwei altchristliche Mitren, aus Leder, mit Glaspasten und Gold besetzt, die eine 37,5, die andere 32 cm lang und nur 3,5 cm breit, wurden von Th. Graf in Ägypten gefunden. Siehe Swoboda RQS 1900, 46—53. — Zur Fußbekleidung vgl. das grundlegende Werk von H. Frauberger, Antike und frühmittelalterliche Fußbekleidungen aus Achmim-Panopolis, Düsseldorf 1896 sowie DAC chaussure.

[3] Vielleicht sind auch unter den acht Sticharien, die das Papyrusfragment eines koptischen Klosterinventars aufzählt, Alben zu verstehen; unsicherer ist seine Beziehung Sticharomophoren (Mönchstuniken?). Vgl. Byzant.-Neugriech. Jahrbücher 1920, 142—47.

[4] Die heutigen Griechen haben es nicht mehr.

gerade wie das Pallium vom Papste auswärtigen Bischöfen verliehen wurde.[1]





Abb. 283. **Hof- und Kirchentrachten zur Zeit Justinians**
(Mosaiken von S. Vitale in Ravenna).

Die Casel (casula, amphibalus, planeta) entstand aus der weiten und würdigen Paenula, dem im vierten Jahrhundert so beliebten Überwurf. Diese Form des Meßgewandes trägt schon

[1] Bemerkenswert, da es sich um Laien handelt, ist die dem Papste Eutychian (275—283) zugeschriebene Verordnung des Papstbuches: ut quicumque fidelium defunctum martyrem sepeliret sine dalmatica aut colobio purpurato nulla ratione sepeliret.

Ambrosius auf dem Mosaik des fünften Jahrhunderts. An ihr kann man gut den Prozeß verfolgen, den sie vom Mantel bis zum goldüberladenen Ornatstück durchgemacht hat. Ihre kostbare Verzierung machte bald, namentlich für die Gottesdienste im Freien, einen stärkeren Mantel mit Kapuze notwendig, wozu man die wiederum verlängerte, nach vorn offene Lacerna (byrrus) nahm, unser heutiges Pluviale (cappa), dessen Name am besten noch an die ursprüngliche Bestimmung erinnert.

Das Pallium, jenes ehrenvolle, dem Urchristen liebe Gewandstück, war durch die Paenula, wie wir oben sahen, bald überflüssig geworden, wurde aber vermöge der im vierten Jahrhundert aufgekommenen Mode der contabulatio in einer zusammengefalteten Form gerettet und von der Kirche als Hirtenvlies (ποιμαντικὴ δορά) und höchste kirchliche Insignie verwandt und als solche über der Paenula getragen. Dieses pallium contabulatum konnte freilich nicht nach Art des früheren angelegt werden; es kam vorzugsweise auf die Schultern zu ruhen (ὠμοφόριον).[1] Beim Anziehen legte man den Anfang des zusammengefalteten wollenen Mantels »von rückwärts so auf die linke Schulter, daß ein Drittel vorn überhing; das zweite Drittel führte man in einer tiefen Bogenlinie über den Rücken zur rechten Schulter, von da in ähnlicher Weise über die Brust zur linken Schulter und warf das letzte Drittel zurück, so daß es hinten seitwärts hinunterhing. Um das ganze im richtigen Sitzen zu erhalten, wurde es mit drei Nadeln (vorn, auf dem Rücken und über der linken Schulter) an der Paenula befestigt.«[2] Von der contabulatio des Palliums bis zur Herstellung in Form eines wirklichen Streifens war kein großer Schritt; es bewahrte aber bis zum neunten Jahrhundert die alte Art des Umlegens. Erst da gab man die lose Form auf und ihm die Gestalt eines um Brust und Rücken gelegten zusammengenähten Reifens mit je vorn und rückwärts einem herabfallenden Ende; der Stoff blieb, wenigstens in der abendländischen Kirche, Wolle, der einzige Schmuck die Kreuze. »In dieser unscheinbaren Form hat der Streifen alle Jahrhunderte überdauert und ist heute noch das, was er war: das höchste

[1] Ein Pallium pontificium aus justinianischer Zeit glaubte Forrer neben einem einfacheren Pallium unter den Funden von Achmim entdeckt zu haben Beide sind lange Leinwandstreifen mit aufgenähten seidenen Besatzstücken; das angebliche erzbischöfliche Pallium tragt in Zwischenraumen neun in vielfarbiger Seide gestickte viereckige Bildeinsätze mit Szenen aus der Geschichte Christi, darunter die merkwürdige oben S. 360 vorgeführte Kreuzigung. Eine farbige Reproduktion des überaus wertvollen, jetzt im Berliner Kaiser Friedrich-Museum verwahrten Stückes (Zierclavus eines liturgischen Prunkkleides?) gibt Forrer, Römische und byzantinische Seidentextilien. Siehe auch desselben Frühchristl. Altertümer S. 29 sowie unsere Abb. 278, 1.

[2] Wilpert, Die Gewandung der Christen 47; Abb. 24 B und C die höchst belehrenden Rekonstruktionsversuche, welche Wilpert vorgenommen hat.

liturgische Abzeichen der Kirche, das ‚Symbol der Fülle des Priestertums', wie Innocenz III. es nennt, während die Toga, das stolze Abzeichen des civis romanus, in Rom mit dem letzten Konsul zu Grabe getragen wurde. So hat der Sieg des Christentums über das römisch-heidnische Weltreich im Pallium einen beredten Ausdruck gefunden.« [1]

Die heutige Stola (orarium) ist ein Abkömmling jenes liturgischen Handtuches, dessen nach Art der antiken Opferknaben (camilli) und Tafeldiener (delicati) der Diakon bei der Vorbereitung des hl. Opfers, der Reinigung der großen und kleinen Kelche usw. bedurfte und das er zu diesem Zwecke über der linken Schulter trug. Sie war in allen Kirchen üblich, mit Ausnahme der römischen, wo ihre Stelle der Manipel vertrat, und wurde frühzeitig aus einem Geräte zur Insignie, der man dann ähnlich wie dem Pallium die Streifenform gab.[2] Das Konzil von Laodicäa verbietet die Stola bereits den Subdiakonen und niederen Klerikern, diese erhalten vielmehr, was eine allerdings späte Miniatur — die Subdiakonatsweihe im Pontifikale des Erzbischofs Landulf von Benevent — bezeugt, an Stelle des Orarium ein manutergium. Auch die Bischöfe und Priester trugen ein orarium (περιτραχήλιον), und zwar, da es ihnen zum Bedecken der bei der weiten Öffnung von Tunika und Casel entblößten Teile des Halses diente, nicht auf der Schulter, sondern um den Hals; nachdem es die Streifenform erlangt hatte, unterschied es sich vom Orarium der Diakone nur durch die Tragweise. Erst im Mittelalter kam die Bezeichnung Stola auf, nach Wilpert wohl unter dem Einfluß des ebenfalls streifenförmigen Palliums. »Die Wahl hatte zur Folge, daß fast alle Liturgiker in der Frage über den Ursprung der Stola in die Irre geführt wurden.« [3] Altchristliche Denkmäler mit Darstellungen der Stola sind erst vom sechsten Jahrhundert ab erhalten, zunächst auf den Mosaiken von Ravenna. (Abb. 283.)

Der Manipel war sozusagen nichts anderes als die Stola der römischen Diakone, ein aus Flachs oder Wolle gewebtes Handtuch entsprechend dem orarium der außerrömischen Diakone, das aber nicht wie dieses auf der Schulter, sondern auf dem linken Vorderarm getragen wurde. So verordnet schon das Papstbuch unter Silvester I. (314—335), ut diaconi dalmatica uterentur in ecclesia et palla linostima laeva eorum tegeretur;

---

[1] Wilpert, Die Gewandung der Christen 50,

[2] Auf einer Miniatur der barberinischen Exultetrolle (12. Jahrh.) hat sie noch die Form eines Handtuchs mit ausgefransten Säumen. — Eine Stola aus dem 5.—7. Jahrhundert dürfte in dem mit zwei Kreuzen versehenen, an den Enden ausgefransten Leinenstreifen aus Achmim zu sehen sein, welchen Forrer, Die frühchristl. Altert. Taf. VIII 1 ediert.

[3] Wilpert a. a. O. 54.

das hier erwähnte pallium linostimum ist unser Manipel. Seiner wohl mehr quadratischen als runden Form wird mit Wilpert zuzuschreiben sein, daß der Manipel nicht auf der Schulter getragen wurde. Mit der weiteren Ausgestaltung der Weihegrade und der hierdurch bewirkten Entlastung der Diakone gestaltete sich dieses pallium linostimum zu einer Art Taschen- oder Schweißtuch, welches die älteren römischen Ordines als mappula, die mittelalterlichen als sudarium bezeichnen und das als solches auch von den Bischöfen, Priestern und Subdiakonen gebraucht, bei den Griechen als ἐγχείριον am Gürtel befestigt wurde. Auch hier ist die Entwicklung die gleiche wie bei dem Pallium und bei der Stola, der Manipel verlor langsam seine praktische Bedeutung, wurde gefaltet und diente nur noch als liturgisches Abzeichen für die höheren Weihestufen.

§ 219. Kirchenteppiche und Vorhänge. Daß Wandteppiche mit biblischen Szenen schon frühzeitig als Kirchenschmuck dienten, wissen wir aus einer Homilie des Asterios von Amaseia. Einzelheiten über ähnliche zur Verdeckung des Ciboriums angebrachte Vela gibt Paulus Silentiarius in seiner Beschreibung der Sophienkirche. Von den Tabernakelvorhängen heißt es vs. 755—805, sie seien seidengewebt. Auf dem einen sieht man über vier Goldsäulen drei Goldarkaden. Unter der mittleren thront im goldenen Mantel Christus mit der Rechten segnend, in der linken das Evangelienbuch. Unter den beiden anderen stehen in silbernen Gewändern die Apostelfürsten, Petrus mit dem Buch, Paulus mit Stabkreuz. Als Bortenschmuck sind en miniature fromme Stiftungen Justins und seiner Gattin dargestellt, Krankenhäuser usw., ferner Wundertaten des Herrn. Der zweite Vorhang zeigt zu seiten des Heilandes, der dritte zu seiten der Mutter Gottes das Königspaar. Wahrscheinlich trugen alle diese Bilder auch Inschriften. Anderseits erzählt das Papstbuch von den Texturschätzen, welche die Basiliken und Klöster Roms mit der Zeit zum Geschenk erhielten. Leider ist von diesem überaus wertvollen Inventar so gut wie nichts mehr erhalten, kein Fragment jener herrlichen Purpurteppiche (pallia holovera blattea cum tabulis auro textis), wie seit Papst Hormisdas (514—523) die Kaiser von ihrer östlichen Residenz aus sie nach Rom sandten, kein »Seidenwerk« (palergium de holoserico), womit beispielsweise Papst Benedikt II. (684) den Altar in S. Maria ad martyres zierte, kein Tetravelum für die Ciborien. Wo das Papstbuch von der figürlichen Ausschmückung solcher Textilien berichtet, handelt es sich meist schon um die mittelalterliche Periode; so erhielt im achten Jahrhundert S. Peter vom Papste Zacharias einen kostbaren gemmenverzierten Vorhang mit der Darstellung der Geburt Christi, von Hadrian einen ähnlichen mit der Befreiung Petri, von Leo III. reiche vestes, vela oder cortinae mit der Schlüsselübergabe, dem Martyrium der

Apostelfürsten, der Auferstehung, Christus, Maria und dem Apostelkollegium umgeben von goldener Weinlaubenornamentik, der Darstellung der großen von S. Marco nach S. Peter ziehenden Bittprozession usw.[1]

Das einzige erhaltene Stück eines altchristlichen Kirchenvorhangs stammt aus den Grafschen Funden im Ἀρσινοίτης νομός in Mittelägypten; es war sowohl vom technischen Standpunkt besehen als Gobelin wie wegen seiner Größe, die ungefähr ein Interkolumnium von 3,70×2,60 m deckte, eine ganz hervorragende Textur. Heute ist noch ein Teil, hauptsächlich der linken Seite, mit 3,71 m Höhe bei 1,40 m Breite vorhanden. Von der Vorrichtung zum Aufhängen sieht man noch drei intakte Hanfschnüre sowie Ansatzstellen zur seitlichen Befestigung. Das Material ist für die bunten Teile Wolle (rot, blau, grün in schönen Abstufungen), Kette und Einschlag Baumwolle. Die äußerst gelungene Rekonstruktion des ganzen Werkes, welches wir nach dem Entwurfe Swobodas Abb. 284 wiedergeben, erinnert in ihrem ornamentalen Teil entfernt ebenso an die Canones des Rabbula, wie an gewisse Bogenstellungen auf den Mosaiken von Hagios Georgios zu Thessalonich. Von den beiden Pfauen im Bogenzwickel ist der linke in realistischem Kolorit von grün, purpur und blau gut erhalten. Den Mittelpunkt der Archivolte bildete nach sonstigen Analogien entweder eine hängende Lampe oder eine corona oder ein Kreuz. Swoboda entschied sich für das in den Ring des Anχ eingelegte Monogramm, wofür die Textilien soviel Belege bringen; ich halte das vom künstlerischen Standpunkte aus für um so wahrscheinlicher, als damit ein Ruhepunkt gegeben ist gegenüber jenen zahlreichen kleinen Kreuzen, welche

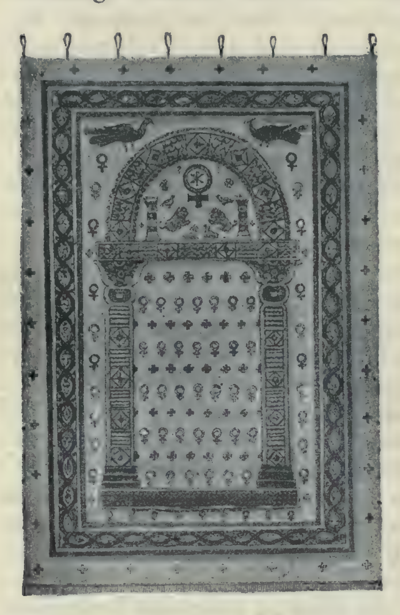


Abb. 284. Altchristlicher Kirchengobelin aus dem Fajûm (ca. 5. Jahrh. — Rekonstruktion).

[1] Siehe de Waal, Figürliche Darstellungen auf Teppichen und Vorhängen in römischen Kirchen bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts nach dem Liber Pontificalis. RQS 1888, 313—321. Zu den Quadrapulus genannten Stoffen des LP vgl. W. E. Crum, Quadrapulus, Zeitschr. d. d. Morgenl. Ges. 1908, 552—554.

als Streumuster abwechselnd mit dem Anχ das ganze Feld bedecken.[1] Auch die Leuchter zu den Seiten des Monogramms sind auf Grund eines vorhandenen Restes ergänzt, die Tiere dagegen nur unsicher zu bestimmen. Dafür bieten die erhaltenen Partien volle Sicherheit für das Aussehen des farbensatten ornamentalen Rahmens.

Es ist fraglich, ob der Vorhang dereinst als Teil eines Tetravelums gedient hat und somit unmittelbar nahe dem Altare angebracht war. Seine Seitenbinden erweisen jedenfalls seine Bestimmung zur Verhüllung einer Interkolumne und schließen die Benutzung als Türvorhang oder Wandteppich aus.[2]

Zweiter Abschnitt.

Liturgische Geräte. Devotionalien.

§ 220. Kelche und Patenen. Diente der Urkirche wohl zweifellos ein passendes, landesübliches Trinkgefäß als Kelch (calix, κύλιξ, ποτήριον) bei der eucharistischen Feier, so fehlen doch alle Anhaltspunkte zu einer präzisen Vorstellung, die wir uns vom Abendmahlskelche des Herrn[3], der Apostel und ihrer ersten Nachfolger machen könnten. Sicher bezeugt ist der Gebrauch gläserner Kelche im zweiten Jahrhundert, denn einmal erwähnen sie von da ab Schriftsteller — schon Tertullian spricht in seinem Traktat De pudicitia cap. 10 von durchscheinenden Kelchbildern — anderseits ergibt sich das aus jenem S. 268 f. erörterten eucharistischen Fresko mit dem durchsichtigen Glasbecher in der Lucinagruft. Vom dritten Jahrhundert ab scheint bereits die geräumige und handliche Form des doppelhenkligen Kantharus vorgezogen zu werden, wie sie in der Folge auf Gemälden, Sarkophagen und Inschriften zu sehen ist.[4] Als ältestes

---

[1] Ein jüngerer, von Butler, Ancient coptic churches of Egypt, Oxford 1884, 31 erwähnter Vorhang zeigt gleichfalls das dominierende Kreuz im Mittelfelde. Vgl. auch Beissels Abschnitt in seinem Werk: Bilder aus der altchr. Kunst und Liturgie, Freib. 1899.

[2] Karabacek, Die persische Nadelmalerei Susandschird, Leipzig 1881, 174 f. verweist auf die Verwandtschaft zwischen den christlichen und mohammedanischen Kirchenbehängen. — Noch heute trifft man auf orientalischen Gebetsteppichen häufig architektonische Motive.

[3] Der berühmte heilige Gral (sacro catino) im Domschatz von S. Lorenzo in Genua, ein von Kreuzfahrern erbeuteter orientalischer Glasfluß, wird ohne den geringsten historischen oder archäologischen Anhalt als Abendmahlskelch Christi ausgegeben. Auch von dem von Beda erwähnten silbernen Abendmahlskelch (Baronius, Annales ad ann. 34 n. 63) weiß die Überlieferung nichts.

[4] Vgl. insbesondere die S. 284, 3 erwähnte Abhandlung von Schnyder.

Originalexemplar eines christlichen Kelches dürfte der Kelch von Antiochien (§ 212 a) anzusprechen sein, dann der hier abgebildete, zu Samarobriva bei Amiens gefundene blaue Glasfluß;[1] er gleicht im wesentlichen dem Kelche auf dem berühmten Opferbild im Thysiasterion von S. Vitale (Abb. 207). Glaskelche waren bis zur Zeit Gregors d. Gr. üblich neben solchen aus Holz, edlem Metall usw. Die ältesten Nachrichten des Papstbuches hierüber (Urban I.) sind jedenfalls mit Vorsicht aufzunehmen, wogegen die genauen Inventarien aus dem Pontificat des Silvester allen Glauben beanspruchen. Donatoreninschriften auf Kelchen (calices literati) aus alter Zeit sind erst vom fünften Jahrhundert ab nachweisbar. So stiftete Valentinian III. der Kirche von Briva Curetia (Brive, Departement Corrèze) einen Kelch mit der Dedikation: Valentinianus Augustus Deo et sancto Martino Brivensi pro se suisque omnibus votum vovit et reddidit. Galla Placidia schenkte der Zachariaskirche zu Ravenna ein Exemplar mit der Aufschrift: Offero S. Zachariae Galla Placidia Augusta.[2] Die Inventarien des Liber Pontificalis dokumentieren am besten auch den Unterschied zwischen dem schweren Konsekrations- (scyphus) und dem leichten Kommunionkelch (calix ministerialis) und zeigen, daß bis zu 30 ℔ schwere Patenen aus reinstem Gold oder Silber im Gebrauch waren.[3]



Abb. 285. Glaskelch des 5. Jahrh. (Brit. Museum.)

[1] Dalton, Catalogue n. 658. Er bemerkt S. 132 mit Recht: this form of vase was made by the Franks in metal, but it does not seem necessary to ascribe the present example to them, as it may with equal probability be regarded as a product of Roman provincial art. — Vgl. über solche Kelche Aus'm Werth, Heidnische und christliche Glaskelche und Patenen, in Bonner Jahrbücher 1878, 119—129, ferner DAC s. v. Chalice und für die Technik etc. A. Kisa, Das Glas im Altertume, Leipzig 1908 passim. — Auf einer dem 5.—6. Jahrh. zugeschriebenen koptischen transenna mit symbolischem und ornamentalem Schmuck sieht man zwei Pfauen, welche ein Tuch im Schnabel halten, und darüber einen gerippten Henkelkelch mit eucharistischem Brot. Strzygowski, Koptische Kunst n. 7368,

[2] Für weitere Inschriften vgl. Card. Mai, Collect. Vatic. V. 197; die älteste metrische Kelchinschrift dürfte die von Le Blant, Inscriptions chrét. I 445 mitgeteilte sein: Hauriat hinc populus vitam de sanguine sacro | Iniecto aeternus, quem fudit vulnere Christus | Remigius reddit Domino suo vota sacerdos. Fünftes Jahrh.

[3] So erhielt die konstantinische Basilika neben je 200 ℔ schweren Altären aus reinstem Silber 7 goldene und 15 silberne Patenen à 30 ℔, 7 goldene Konsekrationskelche à 40 ℔ nebst einem besonderen von 20 ℔ ex metallo corallio (Rotgold), ornatum undique gemmis prasinis et hyacinthinis, auro interclusum; ferner 20 silberne à 15 ℔ und außerdem 2 amae à 50 ℔ aus reinstem Golde, 26 silberne à 10 ℔, 40 goldene und 50 silberne calices minores à 1 bzw. 2 ℔. Ferner werden im Liber Pontificalis als Geschenk Konstantins für die Basilika der hhl. Petrus und Marcellinus außer einem silbernen Altar

Die Patena (patina, πατάνη) war eine umfangreiche und entsprechend tiefe Schüssel, mit welcher der heutige δίσκος der Griechen zu vergleichen ist. Zur leichteren Handhabung und für die Ausspendung der Eucharistie war sie mit Henkeln versehen. Gläserne Patenen soll gemäß dem Papstbuche Zephyrin eingeführt haben. Leider blieb kein authenisches Exemplar dieser Gattung, von deren Ausstattung wir uns auf Grund der fondi d'oro einen Begriff machen können, erhalten. Bleibt es dahingestellt, ob die große silberne Schale zu Perugia mit der Inschrift utere felix cum gaudio liturgischen Charakters ist, so liegt es nahe, bei einer 1882 in der Nähe von Jesi entdeckten Silberplatte mit dem Fisch sowie einem vergoldeten Exemplar mit der über den Paradiesesbächen schwebenden engelflankierten crux gemmata, welches Graf Stroganoff aus sibirischen Funden vom Jahre 1846 erwarb, vor allem aber auch bei den schönen Silbertellern im Schatz von Cypern, an Patenen zur Aufnahme der Eulogien zu denken.[1] Zwei dieser Cypernschalen zeigt unsere Abbildung 273. Sie sind durchschnittlich 3 ℔ schwer und ruhen auf niederem Standring. Dargestellt ist im einen Falle ein Kreuz, im anderen ein den Kreuzesstab führender Heiliger im Kostüm eines kaiserlichen Leibgardeoffiziers, also wohl S. Sergius oder S. Bacchus.[2] Unter Silvester und Innocenz erwähnt der Liber Pontificalis zum erstenmal auch silberne patenae chrismales zur Aufnahme des Tauf- bzw. Firmchrisams und unter Leo III. auch die zum Aufhängen eingerichteten, teils als Zierat, teils zum Auffangen abtröpfelnden Wachses bestimmten gabatae (cavatae).[3]

---

erwahnt: zwei patenae von beträchtlichen Dimensionen, aus reinstem Golde, andere aus Silber, je 15 ℔ schwer; zur Aufnahme und Verteilung der gebrochenen konsekrierten Brote; ein scyphus, großer Konsekrationskelch aus reinstem Gold mit Inschrift, 20 ℔; desgleichen fünf silberne zu je 12 ℔; 20 calices ministeriales für die Gläubigenkommunion aus Gold, je 3 ℔; vier amae, silberne Behalter für den Konsekrations- und Ablutionswein von je 15 ℔; es gab deren von 1,5 hl Gehalt. Außer der jährlichen Gabe von 9 Zentner Öl, je 1 Zentner Balsam und Weihrauch erhielt das jedenfalls in Konnex mit der Basilika stehende Helenamausoleum (heute Tor Pignattara) vier silbervergoldete Leuchter (canthara) von je 250 ℔ Gewicht, einen goldenen Kronleuchter (pharus cantharus), 20 Silberleuchter von je 20 ℔.

[1] Bull. 1883, 73 und 1871 tav. IX. Eine dem vierten oder fünften Jahrhundert zuzuschreibende, 1637 in Trier aufgefundene Patene blieb leider nicht erhalten; es waren darauf Christus, die Apostelfürsten, Justus und Hermes dargestellt.

[2] Dalton, Catalogue Nr. 397 u. 398 — vgl. auch Nr. 378 aus dem Schatze von Lampsakus sowie eine ähnliche Schale aus Binbirkilisse im Berliner Kaiser Friedrich-Museum, Wulff, Altchr. Bildw. Nr. 1107. Die Stempel auf der Rückseite von Nr. 397 zeigen Heiligenfiguren bzw. Monogramme mit Namensbeischriften. Es sind teils Gildenstempel, in typischer Fünfzahl und mit den Namen bestimmter Behörden versehen, teils Feingehaltsmarken.

[3] Die Bestimmung gewisser Tonschüsseln mit christlichen Darstellungen ist zweifelhaft; sie können ebensowohl häuslichen Zwecken, bei Agapen etc.

§ 221. Opfergefäße und Verwandtes. Zur Aufnahme der oblationes, namentlich von Wein, diente die ama (ἄμη, amula).[1] Diese amae hatten für gewöhnlich eine bequeme, bauchige Form mit einem oder zwei Henkeln. Die konstantinische Basilika besaß zwei Exemplare aus reinem Golde und je 50 ℔ schwer,[2] von einem Fassungsvermögen von 3 Medimnen. Kostbar geschmückte amulae, wie sie beispielsweise Gregor d. Gr. (ep. I 42) erwähnt, sind ebensowenig erhalten geblieben, wie genau bestimmbare gewöhnliche Gefäße, die im allgemeinen die Form der römischen Amphoren und Ampullen gehabt haben mögen. In Bianchinis Ausgabe des Liber Pontificalis ist II 179 ein Exemplar mit der Hochzeit zu Kana und Christus unter den Aposteln abgebildet,[3] eine Amula im Museo cristiano des Vatikan hat mehr phiolenartige Form und zeigt einen Christuskopf, dem auf der hier gebotenen Rückseite die Büste eines Heiligen entspricht; das Stück dürfte dem vierten oder fünften Jahrhundert angehören. Das geopferte Öl, dessen man zur Speisung der Lampen bedurfte, kam in die metretae. Das Papstbuch erwähnt reinsilberne metretae im Gewicht von 300 ℔ und mit einem Fassungsvermögen von 5 hl.



Abb. 286. Amula im vatik. Museo cristiano.

Von einem weiteren liturgischen Gefäße, dem aquamanile zur Händewaschung beim eucharistischen Opfer und in der Liturgie überhaupt, dürfen wir annehmen, daß es gemäß uralter orientalischer und römischer Sitte frühzeitig zur Anwendung kam. Das Papstbuch erwähnt es im Gegensatz zur öfter genannten Taufschüssel (pelvis baptismi) noch nicht, und altchristliche Exemplare dieser Gattung fehlen bislang.

---

gedient haben wie im liturgischen Apparat. Vgl. die S. 364 abgebildete Fayenceschale sowie A. de Waal, Altchristliche Tonschüsseln, Rom 1904.

[1] Im Ordo Romanus I. n. 13 heißt es: pontifice oblationes populorum suscipiente, archidiaconus suscipit post eum amulas et refundit in calicem maiorem.

[2] Siehe S. 572 Anm. 3.

[3] Dasselbe bringt zur Vita Urbans auch eines jener Siebe (colum vinarium, ἠθμός), welches beim Ausgießen aus der ama über den Kelch gehalten wurde und von denen Proben im Museo nazionale zu Neapel erhalten sind. — Ob auch die fistula, ein goldenes oder silbernes Saugröhrchen zur Aufnahme des heiligen Blutes, auch pipa, siphon, calamus, canna genannt, altchristlichen Ursprungs ist, muß dahingestellt bleiben. Gregor d. Gr. soll sich ihrer bedient haben, und ihr Gebrauch, der sich über das ganze Mittelalter (im Abendland) erstreckte, ist noch heute päpstliches Vorrecht. Festgelötete fistulae oder nasi kannte man im Urchristentum nicht.

Zweifellos bediente man sich bei der Präparierung der Brote[1] für das hl. Opfer eigener liturgischer Messer (culter eucharisticus), wie noch heute die Griechen mit einem lanzettartigen Instrument (ἁγία λόγχη) bei der Prothesis die hostia aus dem geopferten Brote ausschneiden. Auch hiervon hat erst das Mittelalter Beispiele überliefert, dem wir auch die ersten authentischen Exemplare liturgischer Scheren, Kämme usf. verdanken.

§ 222. Kreuze, Bücherbehälter. Während Altarkreuze im Abendlande erst sehr spät aufkommen — die Fresken von S. Clemente kennen sie noch nicht —, waren sie im Orient nach dem Zeugnis des Sozomenus (hist. eccl. 2, 2) und Evagrius (h. e. 6, 21) spätestens im fünften und sechsten Jahrhundert üblich. In einer versifizierten Biographie des nestorianischen Mönches Bar-ʿittâ heißt es vom Kreuz auf jener Schranke (κατάστρωμα), welche dem Altar gegenüber hinläuft und zu welcher gewandt der Priester zelebrierte: »und während wir eines Sonntags standen im Wachen und gemeinsamen Gebet, fiel das Kreuz auf dem κατάστρωμα des Altars auf die Erde und zerbrach.«[2] Leider ist nichts über die Beschaffenheit dieses Kreuzes gesagt. Es würde namentlich interessieren, zu hören, ob nicht ein Zapfen oder Speer am unteren Ende des Kreuzes zum Einstecken in die Schranke diente. Auf dem Donatorenbilde in der Apsis von S. Vitale zu Ravenna trägt Maximianus ein Kreuz ohne Zapfen, vermutlich ein Stehkreuz. Anderseits wird man gemäß zahlreichen weiteren Mosaiken in jenem S. 566 wiedergegebenen Kreuzreliquiar Justins ein Tragkreuz (Stabkreuz), kein Altarkreuz zu erblicken haben. Ein zweites, dem fünften Jahrhundert zuzuweisendes silbervergoldetes Tragkreuz (Abb. 274) stammt aus dem im Tempel von Luksor ausgegrabenen Kirchenschatz. Es ähnelt dem ebenerwähnten bei etwas schlankerer Gestaltung, hat aber an den acht Ecken eichelartige massive Zapfenansätze. Auf dem ver-

---

[1] Die Form dieser Brote war die landesübliche, nach Ausweis der Gemälde und Skulpturen zumeist das Brot mit Kreuzkerben (τετράβλωμοι, panes decussati) oder der noch heute in Italien übliche Kranz (corona, rotula); erst die Azymen brachten unsere heutige Form. — Als Weihbrotstempel werden wohl zu Unrecht von Forrer, Die frühchristlichen Altertümer von Achmim-Panopolis 14 f. eine Reihe tönerner und steinerner Stempel mit Monogramm etc. in Anspruch genommen; man trifft sie allenthalben in den Museen, und analoge Stempel (auch aus Holz) sowohl aus römischer wie aus arabischer Zeit sind häufig. Forrer erwähnt auch einen angeblich liturgischen Löffel (λαβίς, cochlear) in Fischform; es kann sich in diesem und vielen ähnlichen Fällen, wo Löffel altchristliche Bilder tragen, ebensogut um profane Dinge handeln. Der liturgische Löffel war übrigens zur Entnahme der eingetauchten Partikel nur im Orient im Gebrauch, ebenso wie das zum Schutz der hl. Gestalten vor Insekten (noch heute) dienende flabellum (ῥιπίδιον, muscarium), ein Fächer, von dem schon Const. Apost. VIII 12 die Rede ist.

[2] Siehe Baumstark, Altarkreuze in nestorianischen Klöstern des sechsten Jahrhunderts. RQS 1900, 70 f.

goldeten Mittelstreifen seines Vertikalarmes liest man in eleganten untereinandergesetzten Typen die Worte ЄΥΧΑΡΙϹΤΗΡΙΟΝΤΑΡΙΤ-ϹЄΝΗϹΥΠЄΡ und auf dem Querarm ΑΝΑΠΑΥϹЄѠϹΨΥΧΗϹ ΔΙΔΥΜΟΥ. Daraus geht hervor, daß diese Goldschmiedearbeit eine Dedikation der (?) Taritsene war »für die Seelenruhe« des Didymus: Εὐχαριστήριον Ταριτσένης ὑπὲρ ἀναπαύσεως ψυχῆς Διδύμου.[1]

Das erste charakteristische Beispiel eines bisher unbekannten Kreuztypus führt Abb. 287 vor, ein von mir in Ägypten erworbenes Tragkreuz aus Kupferbronze von 42,5 cm Höhe bei 21,5 cm Breite. Der aufgesetzte Vierungsring diente zur Aufnahme von Reliquien; die trompetenförmigen Arme, die mir die Bezeichnung Tubenkreuz nahelegten, haben am Querbalken je drei Ösen für Anhänger. Der 17 cm lange profilierte Schaft hebt sich scharf vom Hauptkörper ab, den seitwärts aufgesetzte Reliefringe sowie doppelte und mehrfache Kreisrillen verzieren. Das Ganze hat in seiner tadellosen rundplastischen Wirkung kein Gegenstück im bisher bekanntgewordenen koptischen und weiterhin orientalischen Kunstinventar.[2]

---

[1] Strzygowski, Koptische Kunst n. 7201. Das lederbezogene Kreuz n. 8804 mit Glaspastenschmuck wird ohne Grund als Reliquiar bezeichnet und dürfte dem achten Jahrhundert, wenn nicht späterer Zeit angehören. — Von einer Theodote an den koptischen Heiligen Schenute unter der Äbtissin Mannu und ihrer Gehilfin Matermute gestiftet war das silberoxydierte 30 × 25 cm große Kreuz, welches zu den interessantesten Kleindenkmälern des Berliner Kaiser Friedrich-Museum zählt und wohl dem siebenten Jahrhundert angehört. Das Stück zeigt den ausgeschweiften Typus mit schwach ausladenden Enden. Es diente als Hängekreuz, was m. E. den liturgischen Charakter in allen Fällen ausschließt, denn in einzelnen Koptenklöstern werden noch heute Hängekreuze angetroffen, allerdings nicht mehr direkt im Haikal d. i. dem Allerheiligsten. O. Wulff, Altchr. Bildwerke Nr. 1106 u. Taf. 55—56 registriert die Arbeit als »Votivkreuz«, also wohl als bloßes Zierglied, wie man es an Kettenlampen, Koronen usw. anzubringen pflegte. Die Darstellung ist wie folgt: Mitten auf dem Avers erscheint in Gravierung der jugendliche Christus am Querbalken seines Kreuzes, ohne daß der Langbalken ausgeführt wäre, aber mit Andeutung der Nägel an Händen und Füßen. Der seltsame Kreuzestitulus lautet: ΠΑΙΤΡΟϹ. Die Gestalt des Herrn im Lockenkranz und Kreuznimbus ist in einen langen Chiton gehüllt. An den Enden des Kreuzes erblickt man in Medaillons oben die Büste eines geflügelten nimbierten Engels mit Diadem und Kreuzstab; unter eine weibliche Halbfigur mit Kerzen in den Händen; seitlich Maria (ΗΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ) und rechts der bärtige nimbierte Johannes (Ο ΑΓΙΟϹ ΠΙѠϨΑΝΝΗϹ). Dazwischen die koptischen Inschriften »Mutter Mannu, der Äbtissin und großen Archimandritin« bzw. »Das ist das Kreuz, welches Theodote hat herstellen lassen für Vater Schenute«. Die Gravierung der Rückseite zeigt in der Mitte eine nimbierte weibliche Büste mit Kopfschmuck, in den vor der Brust gefalteten Händen eine Rolle, flankiert von Kränze zutragenden wagerecht zufliegenden inschriftlich bezeugten Engeln mit der Überschrift »Mutter Mannu Archimandritin«. Darüber Vollfigur des bärtigen nimbierten hl. Schenute in Segensgestus, gekennzeichnet als »Vater Schenute des Archimandriten«; unten ein Frauenkopf und die Inschrift »Mutter Matermute der Zweiten«, darunter als Abschluß Engelsmedaillon (»Erzengel Gabriel»).

[2] Kaufmann, Das koptische Tubenkreuz, eine bisher unbekannte Gattung altchristlicher Kreuze, OC 1915, 306—311.



Abb. 287. Koptisches Vortragskreuz des 6. Jahrh. (New York.)
(In die Basis eines Leuchters gestellt.)

Der Silberschatz von Luksor überlieferte auch einige Reste von Kästen (arcae oder capsae evangeliorum), in denen die heiligen Texte aufbewahrt wurden,[1] sämtlich Silberschmiede-

[1] Nach Ausweis der Charta Cornutiana kamen im altchristlichen Kircheninventar vier liturgische Bücher in Betracht, die Evangelien, Epistelbuch,

arbeiten[1] vielleicht aus dem fünften Jahrhundert, deren Einlage in Querformat ca. 21×15, 28×21, 27×21 cm groß und nur in einem Falle ca. 4 cm dick gewesen sein konnte. Zwei der erhaltenen Buchbehälterdeckel tragen Inschriften; der eine Abb. 274 nr. 3 wiedergegebene barg das Handexemplar eines Bischofs Abraham: man liest ober- und unterhalb eines querstehenden Christusmonogramms mit den apokalyptischen Buchstaben: ΑΒΒΑ ΑΒΡΑΜΙΟΥ — ΕΠΙΣΚΟΠΟΥ und an den Schmalseiten eine punktierte Inschrift, gemäß welcher Eulogia, Tochter des Potamon, die Stifterin war.[2] Bei dem anderen, Eigentum des Bischofs Besammon, verteilt sich die Inschrift zwischen die zwei Umrißlinien eines ziselierten Rechteckes, in welchem ein Kreuz von der Form des justinischen erscheint. Den dritten Behälterdeckel zierte eine crux monogrammatica mit den apokalyptischen Lettern und außerdem an den Ecken je eine kleine crux immissa.

§ 223. Rauchfässer. Zum ältesten Kircheninventar gehörte auch das Rauchfaß (θυμιατήριον, thuribulum) nebst dem Weihrauchbehälter (acerra). Dem Baptisterium des Lateran soll zur Zeit des Silvester dem Papstbuche gemäß u. a. ein 10 Pfund schweres thymiaterium ex auro purissimo cum gemmis prasinis et hyacinthinis undique ornatum numero XLII geschenkt worden sein. Die ursprüngliche Form der Räuchergefäße wich nicht von den profanen Vorlagen[3] ab, wofür zahlreiche altchristliche Bildwerke Belege geben. So sieht man auf dem Trierer Elfenbein (Abb. 192) neun Zuschauer mit Rauchbecken, die sich in nichts von den heidnischen unterscheiden; gleiche Gestaltung kehrt auch bei erhaltenen Exemplaren wieder, so bei jenem früher erwähnten aus dem Schatz von Cypern, sowie dem nebenstehend abgebildeten aus Ägypten.



Abb. 288. Bronze-Rauchfaß. (Achmim-Panopolis.)

Psalterium und der Comes mit den Lektionen. Vgl. Bruzza, Regesto della chiesa di Tivoli (anno 471) 15 ff. — Das in einer Papyrusurkunde erhaltene Inventar einer Kirche des fünften Jahrhunderts zu Ibion zählt neben einer großen Reihe von Kultgegenständen drei Papyrus und 21 Pergamentbücher auf.

[1] Mit der von Gregor d. Gr. lib. 14 ep. 12 erwähnten theca persica für eine lectio sancti evangelii dürfte ein Emailkästchen gemeint sein.

[2] Ich hege Zweifel, ob in dem Satze Δούλη θ(εο)ῦ Εὐλογία Ποτάμων ἀνέθηκ(εν) ἐκ διακονίας πραιποσίτου πρεσβυτέρ(ου), διὰ Γρηγορ(ίου) mit Strzygowski a. a. O. n. 7202 S. 342 das ἐκ διακονίας durch »mit Hilfe« (des praepositus presbyter verfertigt von Gregorios) übersetzt werden darf, nicht vielmehr gerade der kirchenrechtliche Sinn des Wortes den Ausschlag gibt. Die von Maspero jun. vorgeschlagene Deutung ἐκ διακονίας πρεσβυτέρου = »aus dem dem Priester zur Überwachung anvertrauten Schatze« wird der Sache eher gerecht, doch liegt keine Veranlassung vor, die Silberplatte als Deckel eines μυροθήκιον auszugeben. — Die beiden anderen Exemplare n. 7203 u. 7204.

[3] Beispiele in meinem Werke: Graeko-ägyptische Koroplastik Taf. 38.

Auch Rauchbecken mit hohem Fuß adoptierte die urchristliche Praxis von der Antike. Ein wohl noch ins vierte Jahrhundert datierendes ägyptisches Beispiel dieser Art zeigt unsere Abb. 289 nr. 1 in der Form eines stilisierten Pinienzapfens und von rundplastischer, durchbrochener Arbeit;[1] jünger sind bereits kelchförmige und bauchige, mehr kesselförmige Becken. Den reichsten Typenwechsel ergaben koptische Funde, wo alle Klassen, von der einfachen Handpfanne bis zu den an Ketten hängenden viereckigen, polygonen oder runden Becken, mit und ohne Fuß oder Deckel vertreten sind, darunter auch ganz durchbrochene



Abb. 289. Koptische Rauchfässer im Berliner Kaiser-Friedrich-Museum.

Arbeiten in Gitterwerk (Abb. 289 nr. 2)[2] und Kopfgefäße von echt koptischem Gepräge (ebd. nr. 3).[3] Ein besonders schönes Exemplar mit kelchförmigem, unten ausgezacktem Unterteil und durchbrochenem, vom Kreuze gekröntem Deckel sowie gegossener Kette verwahrt das Kairiner Museum.[4] Aus je zwei halbrunden Schalen mit Fuß und Aufsatz waren auch die leider ganz zerfressenen Rauchfässer aus dem Schatz von Luksor hergestellt (Abb. 274 nr. 1), und zwar in hübscher getriebener und geschnittener Silberschmiedearbeit.[5] Etwas älter als diese dürfte ein durch Lessing bekannt gewordenes Bronze-Rauchfaß des Mannheimer Museums sein. Es ist 20 cm hoch, ruht auf drei Füßen und zeigt im durchbrochenen Deckel das konstantinische Monogramm.[6] Zum Schwingen waren solche Geräte wohl

[1] O. Wulff, Altchr. Bildwerke nr. 379.
[2] Wulff a. a. O. nr. 989. Zu beachten die Monogramme im sechsseitigen Gitter. [3] a. a. O. nr. 978.
[4] Strzygowski a. a. O. n. 9108. Vgl. auch die von Forrer a. a. O. publizierten Exemplare.
[5] Strzygowski n. 7205—7207.
[6] Lessing, Jahrbuch der Kgl. preuß. Kunstsammlungen II 89. Vgl. Kraus KE II Abb. 530 u. Geschichte der christl. Kunst Abb. 427.

weniger bestimmt als zum Tragen, wenigstens machen dies einige koptische, dem ersten Jahrhundert angehörige Räucherdreifüße (mit Ketten) ziemlich wahrscheinlich.[1] An Stelle des Schiffchens (navicula), dessen Vorgänger erst auf den mittelalterlichen Fresken von S. Clemente angetroffen werden, diente den Alten die Streubüchse, ein cylindrisches Gefäß aus Holz oder mit Holzeinsatz und umgekehrtem Trichter als Deckel und Ausstreuer.[2]



Abb. 290. **Syrisches Rauchfaß des sechsten Jahrhunderts.** (Kaiser Friedrich-Museum, Berlin.)

Die ikonographisch wichtigste Gruppe stellt eine Reihe syrischer Rauchfässer von volkstümlicher Kunstform dar, die allem Anschein nach von Jerusalem aus durch Pilger als Erinnerung an die heiligen Stätten verbreitet wurden. Es sind bisher rund 30 Exemplare dieser Gattung bekannt geworden,[3] alle von der charakteristischen rundbauchigen Form mit Standring und drei Ösen am oberen Rand. Als figurenreichste dieser dem sechsten u. siebten Jahrhundert zuzuweisenden Bronzen verdient ein aus der Sammlung Fouquet vom Berliner Kaiser Friedrich-Museum erworbenes Stück besonders hervorgehoben zu werden. Die Szenenfolge ist in getriebenem Flachrelief und Gravierung dargestellt.

»Der senkrecht stehende obere Rand«, heißt es in der detaillierten Beschreibung O. Wulffs,[4] »und der den Bauch umziehende Reliefstreifen ist durch Strickornament eingefaßt. Diesen bilden die ohne besondere Abteilung aneinander gereihten Darstellungen. — 1. Verkündigung: Der Engel tritt von l. die R. mit hinweisender Geberde erhebend und mit der L. das Gewand haltend auf die stehende Maria zu, die in der gesenkten L. das Spinngerät hält und die R. staunend erhebt. — 2. Heimsuchung: Die beiden Frauen sich umarmend. — 3. Geburt Christi: Maria r. auf dem Pfühl liegend und mit der R. nach r. übergreifend, Joseph l. sitzend, den Kopf anscheinend in die L.

---

[1] Strzygowski a. a. O. n. 9122 u. 9123.

[2] Ebenda n. 9163 ein Exemplar mit Resten von Räucherpulver. — Vgl. F. Witte, Thuribulum u. Navicula in ihrer geschichtlichen Entwicklung, Zeitschr. f. chr. Kunst 1910.

[3] O. Pelka, Ein syro-palästinensisches Räuchergefäß, Mitt. des germ. Nationalmuseums, Nürnberg 1906, 1—8, zählt 13 Exemplare, weitere 14 Strzygowski, Byzant. Zeitschrift 1906; ich selbst sah ein Ex. in Damaskus, ein zweites (silbernes?) in Kairo. Vgl. für die einzelnen Gruppen O. Wulff, Altchr. Bildwerke Nr. 967 ff. u. Taf. 46—47, sowie die Zusammenstellung von antiken und einigen altchr. Räuchergeräten durch K. Wiegand, Jahrb. des Vereins von Altertumsfreunden im Rheinlande 1912, 1—97.

[4] a. a. O. nr. 967.

gestützt, dazwischen o. das Kind in der geflochtenen Krippe, um die sich von l. der Rand der Höhle herumzieht, mit den Köpfen der Tiere darüber. — 4. Verkündigung an die Hirten (oder die Magier auf der Reise?): Eine nach r. ausweichende die R. über den Kopf legende und in der L. einen langen Stab haltende bartlose Figur in gegürtetem Ärmelchiton, den l. o. befindlichen Stern erblickend, und eine nach l. gewandte Gestalt in gleicher Tracht, mit der L. einen kürzeren Stock aufstützend und mit der R. nach l. weisend, hinter der eine halbverdeckte dritte wieder umblickend und die L. erhebend nach r. ausweicht; zwischen den Füßen der ersten und dritten ein kleiner Hund. — 5. Anbetung der Magier: Diese schreiten in der o. beschriebenen Tracht (mit phrygischen Mützen?), der vorderste mit Geschenk in der R. den zweiten zur Hälfte, dieser den dritten bis auf den Kopf deckend, auf die im hohen Lehnstuhl nach l. sitzende und das Kind, das die R. erhebt, auf den Knien haltende Maria zu, auf die ihnen voran von o. ein Engel (Halbfigur) zufliegt. — 6. Taufe Christi: Der Täufer l. stehend und die R. auf das Haupt des Knaben legend, auf den von o. die Taube (aus dem Himmelssegment?) herabfliegt, während r. zwei das Gewand bereit haltende Engel stehen (der zweite halbverdeckt). — 7. Einzug Christi in Jerusalem: Christus reitet, von einem bärtigen Jünger zu Fuß gefolgt, in seitlichem Sitz auf dem Esel nach r., vor dem ein Knabe in kurzem Chiton das Gewand hinbreitet; darüber eine vollbekleidete Gestalt (mit Palmzweig?) nach l. gewandt und ein sie anblickender Kopf. — 8. Kreuzigung: Christus (bärtig?) im Colobium mit Johannes r. und Maria l. unter den ausgebreiteten Armen und den nach außen blickenden Profilköpfen der Gestirne darüber. — 9. Die Myrrophoren: Zwei Frauen von l. auf den r. sitzenden Engel zutretend, der die R. in Anredegestus erhebt; darüber die Kuppelwölbung des Grabbaues. — U. läuft ein schmälerer Reliefstreifen mit dreizehn Heiligenmedaillons (der Apostel und des Täufers l.) und zwei das Brustbild Christi (oder Marias?) umgebenden Engelbüsten herum, o. ein abwärts gerichteter Blattfries, um den o. Rand ein Band sich überschneidender und eingeschriebene Kreuze bildender Kreise, ebenso um den Fuß nebst Rautenband darüber. Den ersteren schmücken außerdem drei unter den Ösen befindliche Halbfiguren, den Boden eine Wirbelrosette in einem Kreise von Strickornament.«

Das Abb. 290 vorgeführte, angeblich aus Trapezunt stammende Exemplar[1] ist weniger figurenreich, auch weicht die Darstellung (Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Kreuzigung) in Einzelheiten von dem soeben besprochenen ab.

§ 224. Beleuchtungskörper. Am zahlreichsten unter allen Denkmälern der Kleinkunst sind jene altchristlichen Lampen, wie sie in mannigfacher Form und Art sowohl in den Katakomben wie an fast allen übrigen christlichen Nekropolen und Ausgrabungsplätzen seit Jahrhunderten aufgefunden werden. Bei dem Bestreben der Alten, ihrem Hausrat durch symbolische Zeichen und Bilder christliches Gepräge zu verleihen, darf angenommen werden, daß gerade Sepulkralfunde ein treffendes Bild auch vom privaten Beleuchtungsmaterial vermitteln. Was erhalten ist, trägt allerdings durchweg den Stempel des Kunstverfalles, wenigstens soweit es sich um Töpferware handelt. An die elegant modellierten Muster der heidnischen Periode reichen christliche Exemplare selten heran, ihr plastischer Schmuck ist roher und handwerksmäßig, selbst

[1] Wulff a. a. O. nr. 969.

das Material ein gröberer, weniger sauber verarbeiteter Lehm. Nur die Bronzetechnik hat eine Reihe namentlich der Liturgie dienender recht kunstvoller Arbeiten übermittelt.

1. Terrakottalämpchen.[1] Sie kommen in fast allen der Antike geläufigen Arten vor. Charakteristisch für das Abendland



a) Thebessa (4. Jahrh.) b) Syrakus (5. Jahrh.) c) Abydos (6.—7. Jahrh.)

d) Koptos (5. Jahrh.) e) Karthago (4. Jahrh.) f) Achmim (4. Jahrh.)

Abb. 291. **Außerrömische Terrakottalämpchen.**

ist die ovale, oben ein wenig tellerartig (discus) eingesenkte, nach unten leicht abflachende Form mit mehr oder weniger heraustretendem Dochtschnabel, ein bis zwei Öllöchern im Diskus[2] sowie kurzer, zuweilen durchlochter Handhabe. Neben dieser in verschiedenen Varianten im ganzen Okzident, vor allem auch in Nordafrika verbreiteten Gestalt waren namentlich im Orient, aber

[1] Material für Rom bei Garr. tav. 468—476, RS III 608 ff., V. Schultze, Arch. Studien 280 ff., für Syrakus Führer, Sicilia Sott., für Gallien in der Revue arch., namentlich 1883 f. Afrika, Delattre, Lampes chrétiennes de Carthage, Catalogue. Lille 1890 sowie Musée Lavigerie, für den Orient die Kataloge und oftgenannten Werke von Dalton, Strzygowski, Forrer, Wulff usf.

[2] Zum Eingießen des Öls dienten halbrunde Träufelschalen mit sehr langer Rinne und flachem Griff; letzteren ziert auf einem Exemplar aus Medînet-Habu (Dalton u. 527) sowie im Kaiser Friedrich-Museum n. 952 ein Palmbaum, flankiert von zwei Vögeln.

auch in Rom kreisrunde Exemplare [1] mit angesetztem Griff oder ohne solchen üblich; letzterer, meist zapfen- oder ösenartig, bestand zuweilen auch aus einer kleinen oder größeren Scheibe mit eingeprägtem Symbol oder Bild.[2] Als besonders stark abweichende Produkte der ausgehenden altchristlichen Periode mögen die im Orient, vorzugsweise in Syrien und Palästina stark verbreitete Schildkrötenlampe mit dachartigem Aufbau, bisweilen Henkel in der Mitte,[3] sowie die Abb. 291 unter c gegebene arabisierende Form erwähnt werden. Mehrdochtige Lämpchen haben entweder nach Art des Abb. 291 e abgebildeten karthagischen zwei Schnäbel an einer Seite oder Gegenschnäbel an der sonst als Griff dienenden Stelle. Im letzteren Fall handelt es sich dann um Hängeleuchten, was evident aus einem schönen 23×12 cm großen Exemplar im Musée Lavigerie hervorgeht.[4] Für die gewöhnlichen Handlämpchen, im Durchschnitt nicht unter 5 und nicht über 15 cm lang, waren in den Korridoren und Kammern der Cömeterien kleine Nischen reserviert, in denen sie aufgestellt werden konnten; man trifft sie jedoch auch im Kalkverputz von Gräbern so eingelassen, daß Schnabel und Öllöcher freiliegen. Die merkwürdigen dreieckigen Nischen in den Mausoleen der Nekropolis von El-Kargeh haben gleichfalls zur

---

[1] Palästinenische Lampe mit dem Opfer Abrahams im Museum des Campo Santo mit kaum hervortretendem Schnabel; Größe 10×11 cm, Fabrikmarke TIMO. RQS 1904, 21. Häufiger sind runde Lampen mit stärker vortretendem Schnabel, wie z. B. die schöne Pastor bonus-Lampe Garr. 474, 2 sowie diejenige mit dem Fisch von Achmim-Panopolis Abb. 291 f. Vgl. Forrer a. a. O. Taf. II u. III.

[2] Derart war wohl die schöne in einer Zisterne bei Karthago gefundene (16×13 cm große) Lampe Abb. 291 e. Delattre, Musée Lavigerie p. 35 n. 8. — Ein Beispiel von der plastischen Ausgestaltung des Griffes zu einem weiblichen Oberkörper mit übereinander gefalteten Händen und Palmzweig gibt Boldetti, Osservazioni 63 (vgl. hierzu den Kopfgriff bei Delattre a. a. O. pl. X. 10). Ebenda ein Lämpchen, auf dessen Griff eine größere Scheibe mit Monogramm Christi liegt; solche Exemplare waren dem Bruch stark unterworfen, woraus es sich erklärt, daß fast nur Analogien aus Bronze erhalten sind.

[3] Z. B. Dalton a. a. O. p. 148, Forrer a. a. O. Taf. II. 7.

[4] Delattre a. a. O. pl. X 4. — Den Versuch einer Klassifikation von Lampen nach der Form ihres Schnabels hat J. Fink, Formen und Stempel römischer Tonlampen, Sitzungsber. d. Kgl. bayr. Akademie der WW. München 1900, 658—703 unternommen. Mir scheint vielmehr die ovale, runde oder eckige Grundform des Körpers sollte aber in erster Linie charakteristisch sein. Leider ist das massenhaft daliegende Material, gerade wie das profane, noch ganz ungenügend publiziert, ein Versuch zu klassifizieren also mindestens verfrüht. Formell können übrigens die christlichen Exemplare nur mit den heidnischen zusammengenommen werden. Über letztere vgl. neben den älteren Werken von Bartoli-Ballori, Le antiche lucerne sepolcrali figurate. Roma 1681, Passeri, Lucernae fictiles. Pisaur. 1739 usf., vor allem J. J. Bachofen Römische Grablampen, Basel 1890 (55 Tafeln). Eine umfassende Bearbeitung antiker Lampen und Lichthäuschen bereitet Dr. S. Loeschke vom Trierer Museum vor.

Aufnahme von Lampen gedient,[1] das erhellt deutlich aus ähnlichen in koptischen Grabstelen angebrachten Nischen.[2] In Ägypten kommt als weiterer Modus die Einstellung der Lampe in ein tönernes Lichthäuschen hinzu,[3] das dann entweder der Leiche beigegeben oder an einem quer in den durchlochten Cippus gesteckten Holzarm befestigt wurde.[4]

Das Material, aus welchem diese Sepulkrallämpchen fabriziert wurden, war roter und grauer Ton; die abendländische Ware pflegte etwas kräftigere Färbung vorzuziehen als der Orient, wo in Ägypten, Syrien und Kleinasien blassere bis ins gelbliche (Menasstadt) spielende Nuancen die Regel sind. Zur Anfertigung dienende Töpferformen sind mehrfach erhalten.[5] In manchen Fällen stempelte oder gravierte der Fabrikant seine Marke oder aber ein christliches Zeichen in den kleinen Bodendiskus der Ware, auch Münzabdrücke (Garr. tav. 473, 3) finden sich.[6] Berühmt sind die Produkte aus der Fabrik des Serrapiodor, welche neben indifferenten profanen Lämpchen[7] solche mit dem von einem Kranze von Trauben und Weinlaub umrahmten Bilde des heiligen Hirten lieferte, deren eine Anzahl erhalten ist. Diese Töpferei lag in Ostia, und der feine gelbe Ton, der in Anwendung kam, sowie die saubere Arbeit lassen in ihren christlichen Erzeugnissen, soweit das heutige Material reicht, die ältesten Exemplare vermuten, d. h. solche des ausgehenden zweiten oder beginnenden dritten Jahrhunderts. Die Auflösung des Fabrikstempels ANNISER in ANNIi SERrapiodori findet sich auf einer aus Ostia stammenden Lampe im etruskischen Museum des Vatikans.[8] Eine weitere Fabrik, die sowohl dem

---

[1] Beispiele bei W. de Bock, Matériaux Fig. 13. 28. 32.

[2] cf. Wulff, Altchr. Bildwerke Nr. 112 sowie die als Lampennische geöffnete Tür unserer Abb. 230, 8.

[3] Kaufmann, Ägyptische Terrakotten passim.

[4] Mehrere derartig durchlochte Cippen auf unserer Stelentafel Abb. 230.

[5] C. C. Edgar, Greek moulds. Caire 1902 n. 26593 ff.; Strzygowski a. a. O. n. 8979 f., Kaufmann, Bericht über die Ausgr. der Menasheiligtümer, Kairo 1906 ff. passim. Zum profanen Material der ersten christlichen Zeit vgl. meine Graeko-ägypt. Koroplastik Taf. 67—73.

[6] Ein Verzeichnis römischer Lampenstempel und Fabrikzeichen (darunter wenige christliche) aus deutschen und englischen Sammlungen in dem zitierten Aufsatz von Fink.

[7] Dieser Umstand macht es höchst wahrscheinlich, daß der Töpfereibesitzer Christ war. Unter seinen Waren finden sich zwar Bilder des Herkules und der Diana, aber keine ausgesprochen mythologischen Darstellungen, geschweige denn jene lasziven Szenen, welche selbst die besten heidnischen Töpfereien produzierten. Vgl. Bull. 1870, 77 ff. 1879, 29. 1881, 14. Vier heidnische Anniserlampen im Museum von Marseille, vgl. Le Blant in der Revue arch. 1875, 1 ff.

[8] Unter den Pastor bonus-Lampen des Museum von Campo Santo befindet sich eine, welche statt der Annisermarke das Wort FIDELIS eingraviert trägt, was de Waal adjektivisch erst auf Serrapiodor bezog (analog den im HAE 303 f. erwähnten Graffiti vom Palatin und von der Saalburg), dann, zufolge eines andern Exemplars mit der gleichfalls eingeritzten Marke

heidnischen wie christlichen Bedarf entgegenkam, zeichnete FLORENTINVS.[1] Unter den rein christlichen Stempeln begegnet auch das Monogramm P/E, welches den Numismatikern viel Schwierigkeiten bereitet hat. Es tritt meistens in Verbindung mit einer Palme auf und wäre nach de Rossi in die Buchstaben PFEL aufzulösen d. h. Palma FELiciter. Das Monogramm, welches auch ohne Palme auf Epitaphien vorkommt, würde also im wesentlichen die gleiche symbolische Bedeutung wie die Palme allein haben.[2] Außerdem kommen Palmzweig, Kreuz (Suastica) und Monogramm öfter als Lampenstempel vor, seltener ausführliche Inschriften, wie sie beispielsweise ein Exemplar im städtischen Museum zu Aachen trägt, wo, verteilt in ein offenes Kreuz, IC XC NIKA, also Ἰησοῦς Χριστός νικᾷ, zu lesen ist.[3]

Die bildlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen sind gegenüber einer ungeheueren Produktion recht gering und wenig zahlreich, auch inhaltlich beschränkt, denn es findet sich beispielsweise außer dem heiligen Hirten sowie der Andeutung der Brotvermehrung durch fünf Brote und zwei Fische auf zwei Lampen zu Salona,[4] ferner des Lazaruswunders keine einzige Szene aus dem Neuen Testament. Es kam für sie hauptsächlich die Diskusfläche in Betracht, wobei die sich gegen den Schnabel verjüngende Form, eine geometrische oder pflanzliche Umrahmung, sowie die Öllöcher von vornherein der Komposition enge Schranken zogen. Ferner darf nicht außer acht gelassen werden, daß, auch abgesehen von der allerersten Zeit, viel indifferente heidnische Ware in christlichen Gebrauch überging, und ebenso christliche Figlinenbesitzer keineswegs jedem Gegenstand christliches Gepräge verliehen. So findet man unter den orientalischen und nordafrikanischen Lampenbildern die heimische Tierwelt vertreten, und es geht nicht an, in jedem Hasen, Löwen, Pferd und Adler ein Symbol zu konstatieren.[5] Als geschäftliche Konzession an

---

AVGENDI, auf einen (dann also) christlichen Arbeiter namens Augendus, RQS 1895, 313–318 und Compte rendu du quatrième congrès scientif. intern., Die figürlichen Darstellungen auf altchristlichen Lampen. Fribourg 1898 (p. 6 Note 2 des Separatabzuges).

[1] Vgl. O. Wulff, Altchr. Bildwerke nr. 1224.

[2] Bull. 1878, 50 ff. Andere Auflösungen: Palma Emerita, Palma Elea.

[3] Kraus, Inschriften der Rheinlande I 55.

[4] Ephemeris Salonitana 1. der Fisch auf den christlichen Monumenten von Salona. Salona 1894. — Das Wunder der Weinvermehrung vermag ich auf dem von Forrer a. a. O. Taf. V 5 publizierten Lämpchen (mit nicht entzifferbarer Inschrift) aus Bonn ebensowenig zu erkennen, wie Moses' Quellwunder.

[5] Eine Gruppe von ägyptischen Lampen mit der die ganze Oberfläche bedeckenden Figur des Frosches (am zahlreichsten im Frankfurter und Berliner Museum vertreten) wurde zuerst von Le Blant, Notes sur quelques lampes égypt. en forme de grenouille in Mémoires de la société nationale des anti-

das Heidentum möchte man es auch bezeichnen, wenn Töpfer der späteren christlichen Zeit indifferent gewordene Bilder aus der Mythologie, auch Masken, Gladiatoren, nackte Athleten, Brustbilder des Kaisers, Jäger, Krieger usf. neben rein geometrischen Ornamenten, Muscheln und Pflanzen führten.

Eines der beliebtesten christlichen Ornamente war das Monogramm Christi. In vielen Exemplaren und Formen erhalten, ist es interessant, seine Entwicklung bis zum offenen Kreuz zu verfolgen. Die älteren, besseren Lämpchen geben das konstantinische Zeichen glatt und ohne Dekoration, jüngere bevorzugen namentlich bei der crux monogrammatica Verzierung in schön geschnittenen Edelstein- und Filigranmustern; das einfache Kreuz steht häufig auf einem Sterne oder einem großen herzförmigen Blatt. An Stelle des Symbols tritt gelegentlich, vom fünften Jahrhundert ab, der Herr selbst, und zwar als Sieger mit der crux hastata über dem Drachen (Rom, Spanien, Karthago),[1] seltener findet man die Darstellung von Heiligen, z. B. des Menas,[2] Sennen(?),[3] der zwölf Apostel (als Schmuck der Umrahmungsbordüre),[4] eines für S. Cyprian ausgegebenen Heiligen mit Buch (einmal),[5] eine an Paulus oder Hippolytus erinnernde Person auf der Kathedra.[6] Auch der alttestamentliche Cyklus ist nur schwach vertreten.[7] Ein einziges Mal auf einer Lampe im Kircherianum

---

quaires de France 1878, 99 ff. und Revue arch. 1879, 87 u. 243 als Produkte einer ägyptischen Sekte gebrandmarkt. Der »häretische« Frosch kehrt auch auf einem Schöpfgefäß im Silberschatz von Karthago (Dalton, Catalogue n. 360 pl. XXI) wieder. Daß wir es nicht mit Darstellungen der komischen Tiersymbolik zu tun haben, wie beim Fisch, der sich abquält, eine Ente zu fressen, Garr. tav. 474, 7 oder aus dem die Büste einer Frau hervorragt 474, 6, geht aus denjenigen Exemplaren hervor, welche Inschriften tragen oder mit dem Kreuze geziert sind. Neben der Auferstehungssymbolik kommt aber auch das Fruchtbarkeitssymbol in Frage, und zwar in deutlichem Zusammenhang mit den ägyptischen Embryonenlampen. — Zur Auferstehungssymbolik vgl. A. Jakoby und W. Spiegelberg, Der Frosch als Symbol der Auferstehung bei den Ägyptern, Sphinx VII 215—228, sowie Kaufmann, Faijumitische Frosch-, Kröten- und Embryonenlampen, OC 1913, 299—302.

[1] Oben S. 291.

[2] Delattre a. a. O. pl. IX 3. Kaufmann, Ikonographie der Menasampullen, passim, wo besonderes Interesse die Lampen mit Menas als Krokodiltöter sowie Menas mit dem geretteten Soldaten (Beischrift ZHCAC) beanspruchen.

[3] Bull. 1882, 159 f. De Waal, Darstellung eines Märtyrers auf einer altchr. Lampe. RQS 1896, 387 ff.

[4] Garr. tav. 473, 1. Bull. 1867, 25. Die von Forrer a. a. O. Taf. V 2 gebrachte Lampe mit den Apostelfürsten (Petrus mit einem Schlüssel, Paulus mit Schwert) scheint eine Fälschung zu sein.

[5] Delattre a. a. O. pl. IX 6.

[6] Auf einem 1874 am Posilipp gefundenen zweifellos christlichen Exemplar. Bull. 1874, tav. X.

[7] Vgl. M. Bauer, Der Bilderschmuck frühchristl. Tonlampen (Diss.), Greifswald 1907.

kommt Eva vor, die Linke vor die Scham haltend und die Rechte nach links ausstreckend, »als wollte sie eben von der Schlange die dargebotene Frucht nehmen oder Adam anreden«,[1] nur einmal auch eine Andeutung der Arche Noes.[2] Unter den bisher bekannt gewordenen Exemplaren mit dem Opfer Abrahams[3] ist das palästinensische im Museum von Campo Santo am interessantesten, einmal wegen seiner aparten Form und dann, weil hinter dem Altar eine Säule sichtbar ist, ein βαιτύλιον (βαίτυλος = בית־אל, Haus Gottes), nach Baumstark »eines jener Steindenkmäler, die — ihrem ursprünglichen Sinne nach einfache Steinfetische — ein charakteristisches Einrichtungsstück der heiligen ‚Höhen' semitischer Naturreligion bildeten«.[4] Während das Quellwunder des Moses nur einmal als Griff einer Bronzelampe im Museum zu Florenz begegnet,[5] gibt es eine größere Anzahl von solchen mit den traubentragenden Kundschaftern. Das S. 582 abgebildete Exemplar aus Afrika zeigt unter der an der vectis hängenden Traube ein kleines Kreuz.[6] Weitere alttestamentliche Bilder führen die Jünglinge im Feuerofen vor mit der Besonderheit, daß der geflügelte Engel an der Szene teilnimmt,[7] die Jünglinge vor Nabuchodonosor,[8] Jonas[9] sowie Daniel (in orientalischer Tracht) zwischen den Löwen.[10]

Inschriften findet man vorzugsweise auf orientalischen Lämpchen, aber auch manch besseres Exemplar des Abendlandes trägt eine. So wendet sich auf einer afrikanischen mit dem

---

[1] De Waal, Die figürliche Darst. usw. S. 4 des Separatabzugs.

[2] Eine Taube auf einem viereckigen Kasten in kaum getreuer Abbildung erhalten. Garr. tav. 474, 2, Bull. 1870, 83 f.

[3] Je eines im vatikanischen Museum (Garr. tav. 475, 2), im Privatbesitz von Le Blant (aus Ostia) und V. Schultze (Archäologie Fig. 94, aus Athen), sowie in Abelas Malta illustrata.

[4] Baumstark im Anhang des oben S. 583 Note 1 vermerkten Aufsatzes von de Waal. Cf. auch E. Becker in der Konstantinsfestschrift 124 f.

[5] Garr. tav. 468, 6.

[6] Marucchi, Eine Medaille und eine Lampe aus der Sammlung Zurla, RQS 1887, 325 ff.

[7] Beispiele in den Museen von Tunis, Constantine, Campo Santo, des Vatikan (Garr. tav. 475, 7) u. a.

[8] Siehe oben S. 315 (Abb. 158). An Stelle der Bildsäule mitunter (z. B. auch auf dem Kölner Exemplar) ein Palmbaum als Symbol des Orients; de Waal a. a. O. 6 möchte in solchen Fällen die Erscheinung der Engel bei Abraham konstatieren.

[9] Meist ausgespien neben dem Tier unter der Kürbisstaude ruhend Garr. 475, 5, aber auch ohne den Hippokampos 475, 6 und 474, 2, Bronzeexemplar 471, 3.

[10] Mehrfach im Musée Lavigerie. Schönes Exemplar mit Habakuk und Engel bei Delattre a. a. O. pl. VIII 7. Eine römische Lampe im Museum des Campo Santo zeigt den Heiligen in der den afrikanischen Beispielen eigenen Pänula zwischen den Löwen, aber aus einem Henkelkelch herauswachsend. Abbildung RQS 1896, 390.

Christusmongramm geschmückten Lampe der Hersteller an den Verbraucher:

EME BONO TV . . . LARI

eme bono(m) tu(te)lari(um) »Kauf einen guten Wächter«.[1] Bei dem oben vorgeführten, monogramm- und kreuzverzierten Funde aus Koptos wird der »wohlgestaltete schöne« Besitzer angeredet: ЄΥΜΟΡΦΟΙ ΚΑΛ . . = εὐμόρφῳ καλῷ, und man erkennt sofort, daß es sich um eine Dedikation an einen Lebenden handelt.[2] Noch deutlicher zeigen das zwei Lämpchen aus Cherchel mit der Widmung VITA DONATO COROMAGISTRO »Leben dem Coromagister (κοροπλάστης) Donatus«.[3] Einen echt christlichen Zuruf enthält,



Abb. 292. **Bronzelämpchen und Träufelschale des Kaiser Friedrich-Museums zu Berlin.**

auch hier in Hochrelief, ein 12×18 cm großes Jerusalemer Lämpchen: ΦШCXΥΦЄΝΙΠΑCΙΝ ΗΜΙΝ = φῶς Χριστοῦ φένι (= φαίνει) πᾶσιν ἡμῖν[4] und erinnert somit an ein Exemplar in Neapel mit den Worten ΦШC ЄΚ ΦШΤΟC.[5] Derartige der Liturgie entnommene Formeln finden sich öfters, so die ganze Doxologie am Rande eines kreisrunden wohl dem 6.—7. Jahrhundert angehörenden Tonlämpchens aus Achmim: ЄΙCΟΝΟΜΑΤШΠΡΙΚ'-ΤШΙΥΚ'ΤШΑΓΙШΠΝΙ = εἰς ὄνομα τῷ πατρὶ καὶ τῷ υἱῷ καὶ τῷ ἁγίῳ πνεύματι.[6] Auch Heiligennamen liest man bisweilen. Pilger,

[1] Bull. arch. du Comité des travaux hist. 1893, 133 f.

[2] Dalton, Catalogue n. 805.

[3] Bull. 1877, 142. Aus der Fassung des zweiten Exemplars DONATO CORMAGISTRO VITA möchte Leclercq die Auflösung donato cor magistro vitae schließen. NB 1902, 245. — Häufiger Akklamationen mit vivas; ein Fragment des vierten Jahrhunderts im British Museum: HERENNIA POR VIVAS IN ☧ Dalton a. a. O. u. 713, weitere Beispiele Schultze, Archäologie 299.

[4] NB. 1900 tav. X 1. cf. auch Revue biblique 1898, 485 ff: φῶς Χ(ριστοῦ) φ(αί)νει πᾶσιν καλή, wobei gewiß nicht κανδήλα (als Fabrikantenreklame) zu ergänzen ist, wie anderwärts vorgeschlagen wurde.

[5] Bull. arch. Neapol. 1857, 111.

[6] Forrer a. a. O. Taf. I 11a u. b.

welche das Tal Josaphat besuchten, erwarben an der als Grab Mariens verehrten Stelle zu Ehren der Gottesmutter ΤΗϹ ΘЄΟΤΟΚΟΥ geprägte Exemplare;[1] sehr zahlreich sind vom Ende des fünften Jahrhunderts ab koptische Lämpchen mit Heiligennamen, z. B. ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΑΒΒΑ ΔΙΟΥ (νυσίου),[2] in späterer Zeit auch im Nominativ: Ο ΑΓΙΟϹ ΑΒΒΑ ЄΙωϹΗΦ ЄΠΙϹΚ(οπος).[3] Menas, Antonius, Cyrillus, Polyeukt, Sergius, Theodor, Isidor wurden derart ebenso wie ein ΑΝΤΙΝΟϹ und ein ΑΓΙΟϹ ϹΑΚЄΡΔΟϹ verewigt.

2. Bronzelampen und Leuchter. Waren Werke aus edlem Material dem Raub und der Zerstörung am meisten ausgesetzt, so nimmt es nicht wunder, wenn kostbare Lampenfunde zu den Seltenheiten zählen. Erhalten haben sich eigentlich nur einige mittelmäßige Bronzen; ein in der Umgebung der S. Callixtkatakombe aufgelesenes Bernsteinlämpchen[4] sowie die kunstvolle muschelförmige Lampe von Gold und Kristall aus dem Grabe der Kaiserin Maria, Gemahlin des Honorius,[5] sind wieder verschollen. Die



Abb. 293. **Handlampe aus Bronze.** (Zweibrenner.)

Bronze war so recht geeignet, dem echt antiken Bestreben, Lampen ganz oder teilweise plastisch auszugestalten, z. B. als Fisch oder Taube, eine solidere Grundlage zu schaffen. Hier hat denn auch die antike Überlieferung am besten eingesetzt und manches zierliche Kunstwerk geschaffen. Man kann die erhaltenen Bronzeexemplare in Hand-, Hänge- und Standlampen einteilen. Erstgenannte haben gewöhnlich flachen Fußdiskus, runden Griff, über dem sich ein Kreuz oder eine Zierscheibe erhebt, und, falls sie eine Tierform darstellen, den Hals des betr. Tieres zum Griff (Abb. 293).[6] Das Ölloch verschloß ein aufklappbarer Deckel. Die Formentwicklung knüpft zunächst an den geschweiften hellenistischen Typus an. Sie gilt auch für die gewöhnliche Hängelampe (λύχνος, lychnus pensilis), deren Ketten vorn und hinten oder seitlich in Ösen befestigt waren

[1] Bull. 1888–89 Taf. XII.

[2] Dalton a. a. O. n. 806.

[3] Schultze, Archäologie 299 f. — Auch von der Sitte, auf Lämpchen, welche als Andenken (Eulogien) an den Besuch heiliger Orte mitgebracht wurden, entsprechende Vermerke mit Tinte einzutragen, haben sich Belege erhalten. Vgl. Bull. 1880, 73.

[4] Boldetti, Osservazioni 298 Fig. 7.

[5] Bull. 1863, 53.

[6] Unsere Abbildung nach Dalton a. a. O. n. 508. — Weitere Beispiele bei Strzygowski, Koptische Kunst Taf. XXXIII in der oberen Reihe und n. 9145 ff.

und oben in einem Ring oder Haken zusammenliefen.[1] Ein schönes Exemplar der Kettenlampe zeigt die Gestalt des Drachen (Abb. 141), ein anderes die des Schiffes,[2] auf welchem der Herr einen Orans steuert (Abb. 147), ja sogar eine kleine Basilika mit sechs ausgreifenden Armen zur Aufnahme von Lämpchen kam bei Orléansville ans Licht.[3] Häufig waren, namentlich auch in Ägypten, zoomorphe Formen, insbesondere vogelgestaltige. Die Taubenform solcher Lampen fand weiteste Verbreitung;[4] auch sitzt zuweilen ein Täubchen auf dem den Griff abschließenden Kreuz oder auf dem Öldeckel.[5] Ob gewisse Exemplare in der aparten Gestalt eines Pfauen, des Kamels, Löwen u. dgl.[6] christlichen Ursprungs sind, bleibt unentschieden.



Abb. 294. Koptisches Polylychnion. (Kairiner Museum.)

Dem kirchlichen Gebrauch, vor allem den Anforderungen der Liturgie der Basilika, genügten die den Cubicula der Cömeterien ganz entsprechenden kleineren Lampen nicht mehr. Um die Forderung: sint omnia loca illuminata tum propter figuram tum propter lectionem[7] zu erfüllen, bediente man sich bereits vom vierten Jahrhundert ab großer Hängereifen (coronae), welche so eingerichtet waren, daß darin bzw. daran mehrere durchsichtige Glasgefäße befestigt werden konnten, deren brennende Schwimm-

[1] Interessantes Fresko einer vogelförmigen Hängelampe zu Bawit, Cledat a. a. O. pl. LXXV.

[2] Das Kaiser Friedrich-Museum besitzt eine christliche Bronzelampe von der Gestalt eines Kriegsbootes mit widderköpfigem Sporn, Steuermast und Raaen. Am Bug ein Hund und fünf Ruderer. Auf den Spitzen der Raae Kreuze und Täubchen. Die siebenflammige Lampe wird von O. Wulff a. a. O. Nr. 780 dem 4.—5. Jahrhundert zugeschrieben.

[3] Garr. tav. 469. 2—4. Ebenda 468—472 eine ganze Reihe künstlerischer Exemplare. — Vgl. Luka Fanciulli, De lucernis lampadibusque pensilibus in aedibus sacris veterum christ. Maceratae 1802.

[4] Strzygowski a. a. O. n. 9139 ff. Bei Dalton a. a. O. pl. XXVII auch Ente und Rabe,

[5] RQS 1895 Taf. V—VI.

[6] Strzygowski a. a. O. n. 9142 ff. Wulff a. a. O. n. 777 f.

[7] Testamentum D. N. J. Chr. (ed. Rahmani) I 19.

dochte nach oben und unten Helle verbreiteten.[1] Nur kleinere Exemplare dieser Kronleuchter (polylychnion, phara canthara) haben sich, hauptsächlich auf ägyptischem Boden, erhalten, und zwar in zwei Typen: hoher Reif mit Armen zum Herausklappen (Abb. 294) und flacher durchbrochener Reif (Radform) mit Löchern zum Einsetzen der Glasschale.[2] In der Gliederung von Reifwerk sowohl wie der Ketten erscheinen allerlei Zwischenglieder, darunter häufig Monogramm oder



Abb. 295. Ständerlampen.
1. Von einer Grabstele, 2. aus Saloniki.

[1] So singt Prudentius im Kathem. V 141 ff.: Pendent mobilibus lumina funibus, | quae suffixa micant per laquearia, | et de languidolis fota natatibus | lucem perspicuo flamma iacit vitro; oder Paulin von Nola 27 vs. 389 ff.: ... tectoque superne | pendentes lychni spiris retinentur ahenis, | et medio in vacuo laxis vaga lumina nutant | funibus; undantes flammas levis aura fatigat. — Buntfarbige Glaslampen brannten nach der sog. Peregrinatio S. Silviae am hl. Grabe.

[2] Schöne Exemplare: hoher Typ Strzygowski n. 9153, flacher n. 9156, Wulff 1004 f. sowie Dalton n. 529. Alle diese Funde rangieren zwischen dem fünften und achten Jahrhundert. Einsatzgläser zu solchen Kronleuchtern fanden sich in der Menasgruft, cf. Kaufmann, I. Bericht Fig. 19. (Die Originale in der Frankfurter Sammlung.) — Die 12 Arme des erstgenannten Exemplars haben die Gestalt von Delphinen. St. Peter besaß u. a. einen 80(delphin-)armigen, 30 ℔ schweren goldenen (vor dem Altare), einen 120armigen 50 ℔ schweren silbernen Kronreifen und über 100 weitere für die Schiffe der Basilika. Welch' feenhafte Effekte da namentlich durch Reflexwirkung der farbenschimmernden Mosaiken erzielt wurden, ergibt sich aus der Beschreibung der Illumination in der Sophienkirche bei Paulus Silent. n. 805 ff. u. 467 ff. Hier war selbst die Kuppel von konzentrischen Lichterkreisen umgeben. Am Gesims hingen an Haken Ketten herab, deren jede einen Silberdiskus trug, in dessen Öffnungen gläserne Ölgefäße ruhten. Auch zwischen den runden Silberscheiben hingen Lampen in Kreuzform. An den Wänden der Kirche waren Silberschalen befestigt mit Ölgefäßen, daneben auch silberne Schiffchen mit Lichtkörpern, alles an abwechselnd kurzen und längeren Ketten hängend. An den Säulenbasen waren sich gabelnde Eisenstangen als Lampenträger angebracht. Auf der Ikonostasis standen »Lichterbäume«, die nach unten zu Kreise von Lampen trugen; ähnliche Beleuchtungskörper wies der Architrav des Ambon auf. Und noch zahllose andere Lampen gab es in den verschiedenen Teilen des Gotteshauses, wo »die Nacht zum Tage wird«, dessen Glanz alles Dunkel aus der Seele verscheucht, das wie ein Leuchtturm dem Seefahrer zweier Meere geistige und leibliche Rettung versinnbildet. — Bedeutende Einkünfte wurden gemäß dem Papstbuch für das kostspielige servitium luminum reserviert.

Kreuz.[1] Ohne Gegenstück scheint bisher ein Bronzepolylychnion des Berliner Kaiser Friedrich-Museums zu sein, eine hochfüßige schalenförmige Hängecorona mit zwölf radial heraustretenden Tüllen. Es fallen also bei diesem aus Kleinasien stammenden und dem 5.–6. Jahrhundert zugeschriebenen Exemplar die Glaseinsätze fort.[2]

Als Ständerlampen waren fast ausschließlich dreifüßige Gestelle im Gebrauch, die direkten Vorbilder unserer heutigen Altarleuchter. Sie bestehen einmal aus einer Lampe beliebiger Form, oft mit einer Vertiefung im Boden und zuweilen einem Reflektor oder Lichtschirm versehen, dann aus einem in der Regel dreifüßigen Leuchter mit Manschette und Dorn zum Aufstecken der Lampe. Der Schaft zeigt häufig gedrechselte Form, seltener eine Unterbrechung durch Einlegung eines Zwischengliedes, nämlich des Kreuzes bzw. Kreuzmonogramms.[3] Abb. 295 zeigt einen Ständer mit Fischlampe von einem von mir publizierten koptischen Grabstein der Berliner Museen und daneben ein von Forrer in Saloniki erworbenes Exemplar aus Bronze.[4]

§ 225. Devotionsampullen (Eulogien). Am bekanntesten dürften die vermeintlichen Blutgläser (phialae cruentae, ampullae sanguinolentae) sein, Gefäße, welche im Innern sowie im Kalkverschluß mancher Katakombengräber gefunden werden und deren dunkler Bodensatz sie vom sechzehnten Jahrhundert ab um so leichter zum Indizium von Märtyrergräbern machte,[5] als zuweilen

---

[1] Über monogrammatische Pendel, an denen das Kettenwerk der Lampe hing, vgl. Bull. 1891, 138–145 u. Taf. IX. Den unteren Abschluß eines Bull. 1871, 66 ff. publizierten Exemplars bildet eine tabella ansata mit durchbrochener Dedikationsinschrift: EGO ZENOVIVS VOTVM POSVI, darunter in einem Kreis das konstantinische Monogramm und eine Öse zum Einhängen der Lampenketten. Einen 3,57 m langen Kettenpendel aus dem Fajûm unterbrechen drei aus zwei Blechen zusammengenietete Kreuze. Strzygowski, n. 9158.

[2] O. Wulff a. a. O. nr. 1001.

[3] Strzygowski nr. 9126. Wulff nr. 994.

[4] Kaufmann, Jenseitsdenkmäler Taf. III; Forrer a. a. O. Taf. VI 3 a-b. Vgl. Strzygowski n. 9124 ff., Dalton n. 495 ff., Wulff 991 ff. Die meisten Funde stammen aus Ägypten; 5.–8. Jahrhundert.

[5] Dekret der Ritenkongregation vom 10. April 1668, bestätigt von Clemens IX. und erneuert 16. Dez. 1863. Fast genau 200 Jahre nach dem ersten Dekret wurde durch Pius IX. auf Veranlassung von Kraus' Schrift über die Ampullen die Verteilung der »corpi santi« inhibiert. In einem der letzten Erhebungsprotokolle (siehe oben S. 15 Note 1) heißt es ganz unter dem Eindruck der schwebenden Diskussion: Corpo di fanciullo di circa 4 anni, sepolcro perfettamente chiuso da lungo mattone, vaso esterno presso il capo, mancanza di nome. Sopra le costole di questo piccol cadavere fu trovata la testa d'un altro bambino alquanto più piccolo, e per quante osservazioni si facessero, non vi fu trovata neppure la traccia delle altre ossa. Il fatto giova a confermare l'argomento dell ampolla, la quale almeno in questo sepolcro indicava morte non naturale ma violente, non potendosi nella morte naturale separare il capo dal corpo rimanente.

der Palmzweig oder sonst ein mißverstandenes Symbol hinzutrat. Infolge der abschließenden Krausschen Untersuchungen über die sog. Blutphiolen ist man darüber einig, daß die Möglichkeit einer Aufbewahrung von Märtyrerblut in ihnen an und für sich zuzugeben ist, es in jedem vermuteten Fall einer genauen chemischen Analyse bedurfte und bedarf, daß endlich in vielen Gläsern sowohl inner- wie außerhalb der Gräber nach römischer Praxis lediglich wohlriechende Essenzen (oder mit Kraus vielleicht Weihwasser) eingeschlossen waren.

Die Krausschen Thesen lauten: 1. Ampullengräber kommen in Anlagen teils vor-, teils nachkonstantinischer Zeit vor. 2. Wein ist in keinem Falle als Inhalt dieser Gläser erwiesen worden und eher unwahrscheinlich als wahrscheinlich. 3. Keine Analyse weist mit absoluter Sicherheit Blut als Inhalt der Ampullen auf; doch ist in etwa sechs Fällen solches w a h r s c h e i n l i c h. 4. In den zur Untersuchung gelangten und vermutlich in den meisten Fällen ist das rote Sediment, welches außen wie innen an den Gläsern beobachtet wurde, nur Eisenoxyd, aus der durch die Feuchtigkeit bewirkten Zersetzung des Glases herrührend. 5. Der Inhalt dieser Gläser ist vermutlich Weihwasser gewesen. 6. Daß man, wie Le Blant behauptet, vor Gregor Magnus das Märtyrerblut den Leichen als Präservativ beisetzte, ist durchaus unwahrscheinlich. 7. Daß die Christen das Blut ihrer Märtyrer sorgfältig auflasen und bewahrten, unterliegt keinem Zweifel. 8. Die Beisetzung solchen Blutes im Innern des Grabes und die Aufbewahrung in Ampullen ist zwar nicht ausdrücklich berichtet, aber höchst wahrscheinlich. 9. Gläser an der Außenseite der Gräber beanspruchen wohl nur eine symbolische Bedeutung oder enthielten Weihwasser. 10. Die symbolische Bedeutung zugegeben, könnte die phiala cruenta nur den Gedanken an das Martyrium für Christus in sich schließen.[1]

Die ältesten Nachrichten über kleine Ö l a m p u l l e n (ἔλαια, chrismaria), welche Pilger an Gnadenorten, zunächst im Hl. Lande, mit dem unmittelbar im Heiligtume brennenden Öl füllten und als Andenken mitnahmen, stammen aus der Zeit Gregors d. Gr. In einem Briefe an den Exkonsul Leontis erwähnt der Papst oleum sanctae crucis aus der Grabkirche zu Jerusalem, an die Longobardenkönigin Theodelinde schickte er eine Sammlung von Ölen römischer Märtyrergräber nebst Verzeichnis,[2] und um die

[1] Über die umfangreiche polemische Literatur orientiert am besten die zweite einschlägige Schrift von K r a u s, Über den gegenwärtigen Stand der Frage nach dem Inhalt und der Bedeutung der römischen Blutampullen, Freiburg 1872 sowie RE II 620 f. Mit Vorsicht aufzunehmen sind die Graffiti SA und SANG auf dem umgebenden Kalkbewurf von Gläsern bei B o l d e t t i, Osservazioni 187; ebenda 149—56 über dreißig Katakombengläser verschiedenster Form. Vgl. auch DAC s. v.

[2] Vgl. § 28. — Das Hauptverzeichnis der Olea enthält folgende H e i l i g e n r e i h e: Petrus, Paulus, Pancratius, Arthemius, Sofia nebst 3 Töchtern, Paulina, Lucina, Bonifatius, Hermes, Protus, Hyacinth, Maximilian, Crispus, Bauso, Processus, Martinian, Crysantus, Daria, Maurus, Jason, alii sancti multa milia, Saturnin, . . . pinio, Syxtus, Laurentius, Hippolyt, Johannes u. Paulus, Agnes et aliarum multarum martyrum, J . . . . ion, Sotheris, Sapientia, Spes, Fides, Caritas, Caecilia, Tarsicius, Cornelius et multa milia sanctorum, Johannis,

gleiche Zeit erhielt die Königin 65 Krüglein aus Palästina mit Bildern der Geburt, Passion oder Auferstehung, welche im Schatz von Monza verwahrt werden. Ihre Darstellungen in flachgepreßtem Relief geben aller Wahrscheinlichkeit nach im Sinne



Abb. 296. Palästinensische Goldampulle aus dem Schatze von Monza (4. Jahrh.) und römische Silberampulle der vatikanischen Bibliothek (5.—6. Jahrh.).

von Erinnerungsbildern den Mosaikschmuck berühmter Heiligtümer wieder. Diese vergoldeten chrismaria haben kreisrunde Form und zylindrischen Hals. Um die betreffende Darstellung läuft oft eine Inschrift. Manche Exemplare waren zur Aufnahme von »Öl vom Holz des Lebens von den heiligen Orten Christi« bestimmt: + ЄΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖΟΗϹ ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ $\overline{\text{ΧΥ}}$ ΤΟΠѠΝ. Die verschiedenen, zum Teil bildererklärenden Aufschriften lauten:

Liberalis, Lucina, Basilla, (ol. de sede ubi prius sedit scs Petrus), Vitalis, Alexander, Martial, Marcellus, Silvester, Felix, Philipp et aliorum multor. Sanctorum, Sebastian, Eutychius, Quirin, Valerian, Tiburtius, Maximus, Urban, Januarius, Petronilla (filiae sci Petri apostoli), Nereus, Damasus, Marcellian, Achilleus, Marcus . . ., Blastro et multorum sanctorum sed et alii sancti id est CCLXII in unum locum et alii CXXII et alii sancti XLV, quos omnes Iustinus presb. collega sancti Laurentii mart. sepelivit, Felicitas nebst 7 Söhnen.

+ ЄΛΑΙΟΝ ΞΥΛΟΥ ΖΟΗϹ ΤѠΝ ΑΓΙѠΝ ΤΟΥ $\overline{\text{ΧΥ}}$ ΤΟΠѠΝ
+ ЄΜΜΑΝΟΥΗΛ ΜЄΘ ΗΜѠΝ $\overline{\text{ΘϹ}}$
ΑΝΕϹΤΙ Ο ΚΥΡΙΟϹ
ЄΥΛ(ογι)Α[1] (κ)ΥΡΙΟΥ ΤѠΝ ΑΓΙѠ[ν $\overline{\text{Χου}}$ τόπων].[2]

Am meisten haben der Devotion naturgemäß billigere Ampullen aus Terrakotta gedient. Ein niedliches ovales Exemplar



Abb. 297. **Ampullen im Schatze von Monza.** Goldmedaillon (rechts oben) aus der Morganschen Sammlung (aus Cypern, jetzt im Besitze von J. Strzygowski.

mit Seitenlöchern am Halse wird zu Pesaro (als »vasetto eucaristico«) aufbewahrt und ist mit offenem, von A und Ѡ flankiertem Kreuz verziert;[3] eine weitere Gattung von kleinen Ampullen, in Kleinasien und Syrien heimisch, trägt in roher Prägung das Bild eines vollbärtigen Mannes, der ein Buch vor der Brust hält und in einigen Fällen inschriftlich als hl. Andreas

---

[1] Als Eulogie d. i. gesegnetes Andenken wurde jeder Devotionsgegenstand bezeichnet. Die Teilnehmer an der sog. Peregrinatio Silviae bekommen von den Priestern am Sinai eulogias, id est de pomis, quae in ipso monte nascuntur. Vgl. Kaufmann, Ikonographie der Menasampullen 153 ff.

[2] Siehe Garr. tav. 433—435 sowie DAC I 1737 ff. u. Wulff a. a. O. n. 1097 eine entsprechende Bleiampulle aus Jerusalem. Gute Photographien der Monzaampullen bei G. Rossi-Mailand sowie P. Tremolata-Monza. Vgl. auch: Amtliche Berichte aus den kgl. Kunstsammlg. XXXV n. 2.

[3] NB 1897, 10 f. — Eine Bleiampulle aus Konstantinopel mit beiderseitigem Kreuz im Besitze von V. Schultze (Archäologie 302 Note 4).

bezeichnet ist,[1] andere führen einen in ein Buch schreibenden Heiligen,[2] eine dritte Serie zeigt eine ein Kreuz haltende Gestalt, die gelegentlich mit einem Rauchfaß auftritt und für den heiligen Petrus ausgegeben wurde.[3] Bei allen diesen Ampullen sind, im Gegensatz zu den im Folgenden zu besprechenden, die Aufhängeösen direkt ins Ende des Ovals gebohrt. Ob größere Gefäße nicht auch zu Geschenkzwecken, nach Art der altägyptischen Neujahrsflaschen, Verwendung fanden, sei dahingestellt; eine Reihe von großen Ampullen mit der Weissagung des Isaias[4] mit dem Drachentöter,[5] dem hl. Menas legen den Gedanken nahe. Als weitaus zahlreichste Klasse von Ampullen sind die berühmten Menaskrüglein zu nennen, deren Herstellung einen Hauptindustriezweig der Menasstadt beschäftigte und die von diesem Winkel der Wüste aus vom vierten Jahrhundert ab über die ganze christliche Welt bis hoch in den Norden hinein und in Afrika bis zum blauen Nil Verbreitung fanden. Die Ausgrabungen meiner Expedition in der heiligen Wallfahrtsstadt brachten Tausende in über 120 verschiedenen Prägungen (von 30—500 ccm Fassungsvermögen) zutage[6] und erwiesen auch, daß sie ausschließlich zur Aufnahme



Abb. 298. **Marienampulle im British Museum. (Weissagung des Isaias.)**

[1] Mémoires de la société des antiquaires de France 1897, 317 sowie Wulff a. a. O. nr. 1340 ff. Taf. 67 u. 69.

[2] Mémoires a. a. O Abb. 14.

[3] a. a. O. Abb. 15—25; Abb. 11 zeigt den angebl. hl. Petrus in der aedicula mit Kreuz und Thymiaterium.

[4] Oben § 145. Auf beiden Seiten fast gleiche Komposition. Höhe 13 cm. — Ein direktes profanes Vorbild in der Sammlung Ernst von Sieglin.

[5] Dalton n. 904. — Größeres Bleikrüglein nach Art der Menasampulle, aber mit dem Ritter Theodor bei Strzygowski n. 7021.

[6] Vgl. Kaufmann, Ikonographie der Menasampullen sowie Die Menas-



Abb. 280. Ampullen (Pilgerandenken) aus der Menasstadt.

1. Mit Inschrift εὐλογία; 2., 6, 7., 16. Menas zwischen den Kamelen; 3. Menas-Negerkopf; 4., 9. mit Monogramm und Inschrift εὐλογία τοῦ ἁγίου Μηνᾶ; 5. Labarum τοῦτο νικᾶ; 9 ἁγίου Μηνᾶ; 10. εὐλογία τοῦ ἁγίου Μηνᾶ; 11. Kreuz mit Eulogieninschrift; 12. Schiff und Fische; 13. Ornament; 14. Korb mit Broten und Eulogieninschrift; 15. φῶς, ζωή; 17. Menas als Reiterheiliger; 18. Matrize.

des wundertätigen, heilenden Wassers dienten, dessen Kraft die Menasstadt berühmt machte (vgl. § 94). Der Haupttypus dieser schmalen runden Gefäße mit sich verengendem Hals und zwei Henkeln gibt auf dem Avers den Heiligen in Soldatenkleidung mit zum Gebet ausgebreiteten Händen, zu seinen Füßen bzw. Seiten je ein kauerndes Kamel, das Symbol der libyschen Wüste, als deren Patron Menas galt. Gewöhnlich bezeichnet ihn die Beischrift O[1] ΑΓΙΟС ΜΗΝΑС, und Exemplare des vierten Jahrhunderts haben außer dem Monogramm Christi das Attribut ΜΑΡΤ(υρ). Auch füllt die Inschrift ЄΥΛΟΓΙΑ ΤΟΥ ΑΓΙΟΥ ΜΗΝΑ einen um die Bildfläche gelegten Kreis bzw. den Revers. Andere tragen die schöne Legende ΤΟΥ (ΑΓ) ΙΟΥ ΜΗΝΑ ЄΥΛΟΓΙΑ ΛΑΒΟΜЄΝ,[2] wieder andere bezeichnen Menas als ΚΑΛΛΙΝΙΚΟС, Schönsieger. Neben diesen und anderen Beischriften wechselt die ikonographische Ausstattung, und außer dem Bilde des Heiligen (als Orans, Reiter, Neger usw.) erscheinen nicht nur fremde Heilige im Pendant (Isidor, Abbakon, Thekla usw.), sondern auch allerlei Symbole (Schöpfkrug, Labarum, Schiff, Korb, Palme, Ölbaum, Adler, Phönix usw.) sowie geometrische Ornamente.

§ 226. Sonstige Pilgerandenken. Es gab neben den chrismaria, Eulogien usw. auch kleinere Kapseln, in welchen mittelbare Reliquien — wohl Teile von brandea,[3] heilige Erde u. dgl. — aufbewahrt wurden, ja Gregor d. Gr. spricht von allenthalben verbreiteten Terrakottamedaillen (tortulae) aus Erde vom Grabe des Herrn.[4] Daß frühzeitig Bronze- Blei- und Zinnmedaillen im Gebrauche waren, welche als Enkolpien getragen wurden, lehren sowohl aufgefundene Matrizen, z. B. mit dem konstantinischen

---

stadt Taf. 90—100. Vgl. die betreffenden Kataloge und für den Louvre speziell Michon, La collection d'ampoules à eulogies du Musée du Louvre in den Mélanges G. B. de Rossi, Paris 1882, 183 ff. sowie in den Mémoires de la société nat. des antiquaires de France 1899, 291 ff. Das einzige Exemplar einer Menasflasche in Bronze liegt in der Kairiner Sammlung, Strzygowski n. 9169. — Am reichhaltigsten sind die Sammlungen von Frankfurt (120 versch. Prägungen) und Alexandrien. Aus meinen Funden habe ich Serien überwiesen den Museen von Berlin, Darmstadt, Faenza (Museo internazionale delle ceramiche), Hildesheim (Pelizäusmuseum), Münster (Universität), Rom (Vatikan, Campo Santo) und Valkenburg (Katakombenstiftung); ferner den Sammlungen der deutschen Benediktinerabteien.

[1] Auch in der gekürzten Form des ins O eingeschriebenen A.

[2] Dalton n. 860. Ein Goldglas im Museo cristiano des Vatikan zeigt den Tempelbezirk von Jerusalem und die Inschrift ΟΙΚΟС ΙΡΗ(νη)С ΛΑΒЄ ЄΥΛΟΓΙΑ(ν μετα τῶν) СѠ(ν π)ΑΝΤѠΝ. Jüdisch? Vgl. Vopel Goldgläser 101 n, 179.

[3] Als solche werden wohl die Stoffreste aufzufassen sein, welche sich im altchristlichen Silberschrein von San Nazaro in Mailand vorfanden. Vgl. oben S. 317 Note 2.

[4] Miracula X, lib. I.

Monogramm, dem Kreuz usf.,[1] als auch Originale.[2] Dazu kommt eine Gruppe charakteristischer kleiner metallener Reliquiarkreuzchen, die wohl vom palästinensischen Devotionalienhandel ausging, speziell aber in Ägypten außerordentliche Verbreitung fand. Sie sind zum Aufklappen eingerichtet und gewöhnlich beiderseits mit gravierten figürlichen Darstellungen versehen. Die älteren Exemplare zeichnen sich bei aller Handwerksmäßigkeit der Arbeit durch strengeres Stilgefühl der Bildtypen aus. Zur Darstellung kamen vor allem Christus und Maria, dann aber auch Petrus, Johannes, Paulus und einige beliebte orientalische Märtyrer. Vom siebten Jahrhundert ab etwa zeigen sich Verwilderung der Bildtypen und barbarische Inschriften.[3] Als Pilgerandenken werden auch jene Petrusschlüssel, d. h. die Schlüssel von der Confessio der Apostelgruft, zu gelten haben, von welchen Gregor von Tours (538—593) sagt: Multi et claves aureas ad reserandos cancellos beati sepulcri faciunt, qui, ferentes, pro benedictione priores accipiunt.[4] Sie enthielten mitunter Eisenfeile von den Ketten Petri, die übrigens auch in Kreuze gefaßt wurden.[5]

Dritter Abschnitt.

Instrumentum domesticum.

§ 227. Hausrat. Vom transportablen Mobiliar des altchristlichen Privathauses können wir uns auf Grund der entsprechenden heidnischen Funde und Altertümer des Privatlebens der Römer eine genügende Vorstellung machen. Spezifisch christliche Funde treten einstweilen nur dürftig zur Ergänzung ein und beziehen sich fast ausschließlich auf den Orient. Lieferte Syrien einige christliche Immobilien, Häuser, feste Weinkeltern, so Ägypten manches im Abendland, speziell in Rom, wo die Katakomben mit Sesseln, Holzbänken usw., das cölimontanische Palais mit transportablem Inventar ausgestattet gewesen sein mußten, vergebens Gesuchte. Freilich stammen diese christlichen Trümmer, Reste von Möbeln (namentlich Pfosten), hölzerne Bettstellen (auch

[1] Bull. 1891, 46.
[2] Bull. 1869, 33 ff. 48 ff. Sechs den Monzaampullen verwandte Medaillen publiziert W. Froehner, Collection de la comtesse R. de Béarn, Paris 1905.
[3] Vgl. Wulff n. 918—935.
[4] De gloria martyrum I c. 28. — Paulusschlüssel ähnlicher Art werden von Beda, Histor. Anglor. III c. 29 unter Papst Vitalian (657—672) erwähnt.
[5] Darüber sowie über die weitere Entwicklung vgl. de Waal, Andenken an die Romfahrt im Mittelalter, Στρωμάτιον ἀρχαιολογικόν 1—14.

mit Christusmonogramm), Truhen, steinerne Gefäßtische u. a. vorzugsweise aus der nachkonstantinischen Epoche. Dem an und für sich indifferenten Hausrat gab man durch Inschriften oder Symbole christlichen Gehalt. Das zeigte der Silberschrein im esquilinischen Schatze, erwiesen die silbernen Löffel mit Christusmonogramm, Apostelnamen u. dgl. in den Schätzen von Karthago, Lampsakus und anderwärts,[1] die mit christlichen Emblemen ausgestatteten Amphoren im cölimontanischen Hause und ganze Serien von Gegenständen, die ursprünglich ebensowohl von einem Heiden als einem Christen fabriziert sein mochten. Man soll deshalb ebenso vorsichtig sein, wenn es gilt, den von Ursprung an christlichen Charakter einer Sache zu erhärten, als abgeneigt, ohne zwingenden Grund überall Liturgisches zu sehen. So haben beispielsweise die Fische jener kostbaren vasa diatreta kaum etwas mit christlicher Kunst zu schaffen.[2] Anders verhält es sich mit einer bedeutsamen Gruppe von Glasgefäßen, die gerade dem Christentum eine auffallende Blüte der Produktion verdankt, nämlich der fondi d'oro.



Abb. 300. Afrikanisches Wassergefäß mit eingeritzten Symbolen.[3]

§ 228. Goldgläser. Ist der künstlerische Wert der Goldgläser[4] nicht allzu hoch anzuschlagen, so um so höher der archäologische. Technisch betrachtet stellen sie sich als durch-

---

[1] Uber altchristliche Löffel vgl. Bull. 1868, 81 ff. 1878, 117 ff. Garr. tav. 462.

[2] Es waren ovale Becher ohne Fuß, deren Technik (Ausschneidearbeit in der harten Masse, wobei nur stehenbleibende Glasstifte das durchbrochene Material verbinden und halten) den Höhepunkt der spätrömischen Glasindustrie kennzeichnet. Beispiel aus Köln bei Garr. tav. 168. Vgl. A. Kisa, Vasa diatreta, Zeitschr. f. chr. Kunst 1899, 15 ff. sowie Das Glas im Altertum, Leipzig 1908.

[3] In einem Brunnen von Karthago gefunden. Am Halse sind zwei Fische zu seiten des Kreuzes sowie die ersten Buchstaben des Alphabets ABC eingeritzt, ein öfter begegnender Ersatz für das ganze Alphabet, das bekanntlich im Kompendium AΩ frühzeitig zum christlichen Symbol wurde. Aus diesen Symbolen sowie der Nähe eines Baptisteriums ergibt sich nun noch lange nicht die Berechtigung, mit Delattre, Musée Lavigerie 55 f. hier ein vasebénitier zu erblicken; nach Maßgabe von Schmuck und Inschrift läge sie näher gegenüber jenem oben S. 293 abgebildeten Bleigefäß.

[4] Neben A. Kisa a. a. O. 834—900 H. Vopel, Die altchr. Goldgläser, ein Beitrag zur altchr. Kunst- u. Kulturgeschichte, Freiburg 1899, W. Froehner, Verres chrétiens à figures d'or (Collections du château de Goluchów) Paris (nicht käuflich; für die technische Seite der Glasprodukte beachtenswert desselben La verrerie antique, Paris 1879) und Dalton, The gilded glasses of the catacombs im Archaeological Journal 1901, 227—253 kommen von älteren

gravierte Stiftzeichnungen auf ein Goldblatt dar, dessen Unterlage aus einem Glasdiskus besteht und welches nach Fertigstellung des Bildes mit einem zweiten Glasdiskus bedeckt und verschlossen wurde.[1] Vermöge des Durchgravierens war das Bild dann sowohl im Positiv wie Diapositiv sichtbar; es erschien in hübscher Polychromie, wenn außer dem Golde noch Farben zur Verwendung kamen. Das erhaltene meist aus Katakombengräbern stammende



Abb. 301. **Goldgläser als Einsatzbilder einer Kölner Glasschale.** (Jetzt im British Museum.)

Material deutet z. T. auf orientalischen Import (Alexandrien). Es handelt sich fast ausschließlich um Gefäßböden von 7—10 cm Durchmesser. Ganz kleine Exemplare von 2 cm und wenig darüber dienten eher als Einsatzmedaillons für größere Glasgefäße. Eine in einem Friedhof bei S. Severin in Köln gefundene Glaskuppe zeigt, obwohl fragmentiert, nicht weniger als 21 solcher Goldglaseinsätze, deren Wirkung der abwechselnd grüne und blaue Glasbelag erhöhte; die größeren unter ihnen, ca. 2,5 cm hoch, trugen Bildwerk, kleinere Blumenmotive (Abb. 301).[2] Was die Darstellungen auf jenen Glasböden anbelangt, von denen sich über

---

Arbeiten in Betracht Buonarotti, Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi ant. di vetro etc., Firenze 1716 und Garrucci, Vetri ornati di figure in oro, Roma 1856, 2. Aufl. 1864 sowie Garr. tav. 169—203 u. 460.

[1] Ob dabei die Ränder zusammengeschmolzen oder ob eine Deckseite aufgeblasen wurde, läßt sich nicht mehr feststellen. Ergeben mittelalterliche Versuche (Kraus RE I 610 Sp. 2 f.) niemals die alte Technik, so ist es auch modernen Glasmachern, z. B. Salviati in Venedig, ebensowenig geglückt, diese Kunst neu zu beleben, wie beispielsweise den Mettlacher Werken die Herstellung echter terra sigillata; in beiden Fällen wäre reicher Gewinn sicher und würde sich die »Antikenindustrie« — man denke an die hohen Preise der fondi d'oro im Antiquitätenhandel — die Erfindung kaum haben entgehen lassen. — Über einen Fälscher von altchr. Goldgläsern berichtet Graf Caylus, Recueil d'antiquités, Paris 1759, III 195; verdächtiges Material bei Vopel 113 f.

[2] Dalton n. 629. Die oben wiedergegebenen und der Raumersparnis wegen nebeneinander gesetzten Proben sind: Daniel (grünes Glas), einer der Löwen (blau), Orans (Susanna?), einer der babylonischen Jünglinge (blaues Glas, stilisierte Flammen), drei Jonasszenen (blau, grün, grün), Abrahams Opfer (blau). — Weitere Beispiele bei Dalton pl. XXXI sowie Garr. tav. 171 ff. Über ein Goldgläschen in einer Stirnbinde vgl. oben S. 565 Note 2.

300 mehr oder weniger unversehrt erhalten haben, so genügt ein aufmerksames Durchblättern unseres dritten Buches für den Nachweis, daß viele biblische (vorwiegend alttestamentliche) und noch mehr Heiligenbilder zur Vorlage dienten, und zwar bildet der Dekorationstypus offenbar ein Mittel zwischen Katakombenmalerei und Sarkophagplastik. Auch gewisse profane Darstellungen sprechen für die Übergangszeit des vierten Jahrhunderts, dem mit de Rossi die große Masse dieser Denkmäler zuzuschreiben ist. Interessanten mythologischen Darstellungen (Toilette der Venus, Herkules und Athene, die Münzgöttin usf.) und Zirkusszenen auf profaner Seite vindiziert Vopel das dritte Jahrhundert. Ihnen stehen bereits im vierten christliche Genrebilder zur Seite. Eine Probe, für die man geneigt ist, sogar das dritte Jahrhundert anzusetzen, bietet das sauber gearbeitete Glas des Dädalius (Abb. 302), dessen Inschrift DEDALI ISPES (= spes) TVA . . . PIE ZESES trotz der rechts oben ersichtlichen, Kunst dozierenden Athene christlichen Ursprung erweist.[1] Andere Exemplare gewähren Einblick in eine Weinstube, einen Kleiderladen, eine Wechslerbude.[2] Sehr schöne intime Familienszenen, Porträtbilder, Ehepaare (Abb. 303) mit christlichen Emblemen charakterisieren sich als sinnreiche Andenken. Damit ist wohl auch die Verwendung der meisten Goldgläser angedeutet: es waren Trinkgefäße, Geschenke zum Geburtstag, zur Hochzeit, vielleicht auch analog den Diptychen bei anderen Anlässen, namentlich auch Festgaben an gewissen Heiligentagen.[3] Für den liturgischen Gebrauch kamen sie kaum in Betracht, höchstens bei Liebes- und Festmahlen.



Abb. 302. Goldglas: Schiffsbaumeister Dädalius in der Werkstatt. (Vatikan.)

Was die dekorative Behandlung der fondi d'oro anlangt, so war zunächst schon durch die verfügbare Fläche eine runde Umrahmung

---

[1] Seibt, Studien zur Kunst- und Kulturgeschichte I. Durchmesser ca. 18 cm. Garr. tav. 202, 3. Vopel 36 f.

[2] Garr. tav. 202, 1 u. 2; desselben Vetri tav. 39, 6.

[3] Den Geschenkcharakter deuten schon die Inschriften sowohl der weltlichen wie der religiösen Bilder an. Sie gipfeln im Rufe vivas, pie zeses. Man liest z. B. bei Einzelporträts: Amachi dulcis vivas cum caris tuis; semper in pace gaude; saluti pie zeses cum Donata; bei Ehe- und Familienbildern: Maxima vivas cum Dextro; Pelete vivas parentibus tuis; Di(gnitas amic)orum Romane pie zeses cum tua . . . . ne; bei religiösen Bildern: Ρουφε πιε ζησαις μετα των σων παν(των) βοιυ (= βιου) (guter Hirte) Dignitas amicorum vivas in pace pie zeses (Weinwunder); pie zeses (Lazaruserweckung). Sämtliche Inschriften bei Vopel 98—113. Vgl. unsere Tafel.



Abb. [illegible]. Goldgläser mit religiösen Bildern und Familienszenen.

nahegelegt. Neben einer oder mehreren Kreislinien, Kranzornament, Perlenschnur oder Kombinationen davon schloß am häufigsten ein aus zahlreichen kleinen Halbkreisen gewonnenes Motiv, zuweilen mit Zwischenstegen oder Dreieckchen das Bild ab (Abb. 179). Letzteres erscheint im Kreis, Viereck oder Achteck. Bei Häufung von Szenen zog man radiale Gruppierung um ein zentrales Hauptbild vor, mit oder ohne lineare Trennung und Umrahmung. Freibleibende Flächen, Zwickel u. dgl. füllte man mit einer Inschrift oder mit Ornamentik zuweilen aus.[1]

Was die Fabrikation angeht, so wäre nach Vopel Rom mit mehreren Fabriken vertreten,[2] die auch den Nordprovinzen ihren Bedarf lieferten.[3] Wieweit der Orient mitspielt, kann nach Lage der Dinge erst die Zukunft lehren; jedenfalls dominiert das caput imperii in völlig überzeugender Weise. Es harrt hier manche Frage ihrer Lösung, vor allem auch diejenige nach einem eventuellen Einfluß der Metalltechnik[4] sowie nach dem Terminus für das Aufhören der Goldgläser, als welchen man im allgemeinen das sechste Jahrhundert (für den Okzident) annehmen darf.

Bei der hohen Blüte der Glasmanufaktur in der Kaiserzeit war die Heranziehung der gebräuchlichsten Fabrikationsmethoden zu christlich-dekorativen Zwecken fast selbstverständlich.

Nächst den Goldgläsern wurden so insbesondere die geschliffenen in Anspruch genommen, wobei das Bild leicht eingearbeitet und durch bunten Glasfluß, Gold oder Farben verstärkt wurde.[5] Ein Beispiel haben wir bereits in der Trierer Schale mit der Opferung Isaaks kennen gelernt (Abb. 153); sie wurde auf der Brust einer Leiche gefunden. Von barbarischer Mache zeugt im Gegensatz zu diesem antik angehauchten Stück die

---

[1] Speziell die konzentrische Anordnung erinnert manchmal lebhaft an Mosaiken, z. B. die Baptisterienmosaiken von Ravenna. Direkte Kopie eines Mosaiks (traditio legis) auf dem Glase Garr. tav. 180, 6, stark beeinflußt 187, 4.

[2] Vopel 77.

[3] Zwingende Gründe für die Annahme einer großen römischen Glasindustrie in den Rheinlanden liegen trotz der Funde von Trier und Köln (registriert von Heuser RE I 618 ff.) nicht vor; Werke wie die Schalen aus der Sammlung Disch (Brit. Museum) sowie das leider verlorene Neußer Glaskästchen (mit den Apostelfürsten zu seiten Christi, S. Hippolyt und Papst SVSTVS vgl. Aus'm Weerth, Bonner Jahrb. LXIII, 103—113. Taf. IV) verweisen ohne weiteres nach Süden; mögen die sog. vasa pseudodiatreta, Becher mit angesetzten Fischen, Conchilien u. dgl., rheinischer Provenienz sein, sie kommen für die christliche Archäologie nicht direkt in Betracht.

[4] Vorläufig höchstens auf die analoge Randbehandlung im Münzwesen zu stützen. Daß aber auch die keramische Industrie beizuziehen ist, lehrt eine ganz nach Art der Goldgläser mit Goldlinien behandelte kleine Patene mit Fuß. Siehe S. 396 Note 2.

[5] Zu den verschiedenen Techniken vgl. neben dem Werke von Froehner auch Marquardt, Privatleben der Römer (2. Aufl.), Leipzig 1886 II 744 ff. — Vgl. Garr. tav. 463 f. und Mowat, Exemples de gravure antique sur verre in Revue arch. 1882, 280 ff.

berühmte in Albanien aufgefundene Glasschale mit der gleichen Szene, um welche acht weitere Bilder gelegt sind, nämlich die Protoplasten, Jonas (2 Szenen), Susanna, die Jünglinge im Feuerofen, Daniel und die Löwen, das Quellwunder,[1] Lazaruserweckung. Trotz der rohen Arbeit zwingt der durchaus sepulkrale, von der nachkonstantinischen Kunst unberührte Cyklus zu verhältnismäßig frühem Ansatz, nämlich möglicherweise noch in die Mitte des vierten Jahrhunderts. Der gleichen Zeit dürfte eine Reihe sehr schön stilisierter Fragmente im Museum des Campo Santo, darunter Daniel[2] sowie einige wahrscheinlich dem Xenodochium des Pammachius entstammenden Gläser mit dem heiligen Hirten (mit Syrinx) und der traditio legis[3] angehören. Dem Geiste des fünften Jahrhunderts entsprechen die Taufe der Mirax auf einem römischen Fragmente[4] sowie einige Glasschalen aus Trier, Köln, Straßburg und von anderwärts.[5] Zu den ältesten Spuren des Christentums in Deutschland zählen dagegen die Fischgläser der Saalburg, jener bereits im dritten Jahrhundert aufgegebenen bzw. zerstörten Paßfeste des rhätischen Limes.[6] Die meisten geschliffenen Gläser, auch die mit profanen und mythologischen Dar-



Abb. 304. **Geschliffene Glasschale aus Podgoritza.** (Barbarische Arbeit des vierten Jahrh.)

[1] In der Auffassung des Moses-Petrus, die sich aus der Beischrift ergibt: Petrus virga perquodset, fontes ciperunt quorere = Petrus virga percussit: fontes coeperunt currere. — Die Schale wurde von De Rossi im Bull. 1874 tav. XI und 1877 tav. V—VI (Garr. tav. 463, 3) publiziert.

[2] Armellini, I vetri cristiani della collezione di Campo Santo RQS 1892, 52 ff. Taf. 3.

[3] Bull. 1868, 38.

[4] Bull. 1876 tav. I (Garr. tav. 464, 1). Die in den verfügbaren Raum verteilte Inschrift MIR AX ALBA beziehe ich auf die Getaufte (albata); leider läßt sich nicht mehr feststellen, wer der nimbierte Mann zur Linken des Täuflings sein soll. Vgl. Schultze, Archäologie 313 Note 5 liest Μεῖραξ = μειράκιον, und danach filia albatur.

[5] Zusammengestellt von Heuser RE I 620 f.; vgl. auch Gazette archéol. 1884, 224 ff.

[6] Vgl. Kaufmann, Altchristliches vom Limes, Festschrift zum 1100j. Jubil. des deutsch. Campo Santo, Freib. 1897, 284 ff.

stellungen, tragen Inschriften. Auf einer kugelförmigen Phiole im British Museum (aus Köln) liest man die schöne Akklamation: ΠΙΕ ΖΗϹΑΙϹ ΑΕΙ ЄΝ ΑΓΑΘΟΙϹ.[1]

Hier mag noch beigefügt werden, daß sich namentlich aus dem sechsten Jahrhundert zahlreiche Münzgewichte aus Glas mit dem Stempel eines Eparchen oder Präfekten erhalten haben.[2]

§ 229. Schmucksachen. Unter den Toilettegegenständen spielten die Glasgefäße (vitreamina) in der Form zierlicher Fläschchen, Kannen, Urnen naturgemäß eine hervorragende Rolle; unzählige Funde erweisen, daß namentlich Salbfläschchen gerne mit ins Grab gegeben wurden, in denen dann frühere Entdecker »Lacrimatorien« erblickten.[3] Für gewöhnlich tragen sie kein christliches Zeichen und stammen ebenso wie die meisten der in den Katakomben und anderwärts gefundenen Balsam- und Parfümbüchsen aus Sardonyx, Achat, Bergkristall, Chalcedon von heidnischen Fabriken, vielfach aus dem Orient, wo der Export von Toiletteartikeln in der Kaiserzeit blühte. Ein Gleiches gilt von jener Unzahl von Metallsachen, Messern, Nägeln,[4] Spiegeln,[5] Ringen, Fibeln und sonstigen Gebrauchs- und Luxusgegenständen sowie Kinderspielsachen (Puppen[6]), Kastagnetten (Achmim) u. dgl., welche in den christlichen Grabstätten des Orients und Okzidents seit alters gehoben werden und von Boldetti an getreue Aufzeichnung fanden.

Spezifisch christliche Toilette- und Schmucksachen fehlen aber keineswegs, namentlich Kämme, Fibeln und Geschmeide wurden oft mit Symbolen und Bildwerk versehen. In ägyptischen Gräbern, Stadtruinen und Kōms werden zu Tausenden

---

[1] RE I 621.

[2] Z. B. Dalton, Catalogue n. 660—685.

[3] De Rossi RS III passim.

[4] So wurden auch chirurgische Instrumente, deren Abbildungen in den Katakomben vorkommen, für Märtyrerwerkzeuge ausgegeben; vgl. Bull. 1864, 36. Als solche dürfen wohl eher die manchen Gräbern beigefügten Krallen (ungulae) und Spieße (forcipes), von denen Aringhi, Roma Subt. II 684—689, Boldetti, Osservazioni 315—322 berichten, (nicht aber die auf den Inschriften reproduzierten Handwerkszeuge, Hämmer usw. des Verstorbenen) angesehen werden, womit nicht gesagt ist, daß in dem betreffenden Grab ein Märtyrer beigesetzt war. Unzweifelhafte Indizien sind da Ketten am Knochengerüst, Mordinstrument im Schädel u. dgl. (vgl. Bosio, RS 21, De Rossi RS III 622) sowie die Inschriften. Hierzu HAE 209—222.

[5] Beispiele bei Boldetti 500, vgl. Nardi, Lettera sul uso degli specchi e pettini d'adornamento presso gli ant. crist., Pesaro 1825.

[6] Puppen aller Art, insbesondere Gliederpüppchen finden sich in Gräbern aller Epochen. Die Sammlung Forrer besitzt u. a. auch Puppenkleider aus byzantinischen Gräbern. Dagegen wird man in den koptischen bisher als Puppen ausgegebenen beingeschnitzten weiblichen Figuren Votivgaben zu sehen haben, nämlich Fruchtbarkeitsamulette. Vgl. C. Leonard-Woolley, Coptic bone figures, Proceedings of the Soc. of. bibl. arch. 1907, 218 ff. Wulff, Altchr. Bildwerke nr. 525 ff. Kaufmann, Äg. Terrakotten 104.

hölzerne Kämme gefunden, meist aus arabischer Zeit. Die hier interessierenden älteren Exemplare erscheinen in Hoch- oder Querformat sämtlich so geschnitzt, daß die eine Seite den engen, die andere einen weiten Kamm bildete, was m. E. den Gedanken, einige der besseren hätten liturgischen Zwecken gedient, ausschließt. Längere Zähne scheinen mir auf Frauenkämme zu verweisen, ganz kurze mit starkem Querholz dienten der Webetechnik. Einige Hochkämme mit durchbrochener Arbeit zeigen einen Vogel,[1] den Reiterheiligen[2] oder ein Ornament: sie werden der Zeit nach dem fünften Jahrhundert zugeschrieben. Wohl dem vierten bis fünften Jahrhundert gehörte dagegen der schöne Elfenbeinkamm von Antinoe an, dessen eine Seite in einem von Engeln gehaltenen Kranz einen Reiterorans, die andere des Lazarus Erweckung (Abb. 169) zeigt[3] sowie die Holzkämme von Achmim mit Daniel bzw. Susanna oder Thekla[4] und von Salona mit Christus und Aposteln.[5] Manche Kämme lagen bei der Ausgrabung auf der Brust der Leiche, ob andere als Steckkämme fürs Haar gebraucht waren, läßt sich nicht mehr entscheiden, jedenfalls aber werden viele Haarnadeln (discriminalia) aus Knochen, Elfenbein und Metall eine derartige Bestimmung gehabt haben, gab man doch selbst Perücken mit ins Grab.[6] Auch Spangen und Broschen (fibulae) dienten sowohl der Befestigung der Haare wie der Kleider. In den Akten der hl. Perpetua wird erzählt, daß sie

Abb. 305. Bronzehaarpfeil (aus Rom).[7]

---

[1] Strzygowski, Koptische Kunst n. 8828 f. — Ein Kamm mit Pfau im Kaiser Friedrich-Museum n. 318.

[2] A. a. O. n. 8826 f. und Zeitschrift f. ägyyt. Sprache XL 49 f., wo S. bei ersterem Exemplar oben den Reiterheiligen, unten die Hochzeit zu Kana vermutet.

[3] A. a. O. n. 7117. Vgl. RQS 1898, 9—14. Das kostbare, gut erhaltene Exemplar — figurierte Elfenbeinkämme zählen zu den Seltenheiten — mißt etwas über 9 cm Höhe bei 10,5 cm Breite und 0,5 cm Dicke. Unter den von Boldetti, Osservazioni 502 publizierten einer (aus dem Grabe eines Mannes) mit der Inschrift EVSEBI · ANNI = Eusebius Annius. Derselbe Autor hält einen in der Katakombe des Calepodius entdeckten eisernen Kratzkamm mit Handhabe (p. 319) für ein Marterinstrument!

[4] Oben S. 318, 3.

[5] Fr. Bulic im NB 1902, 41—45. Stark fragmentiert; traditio legis?

[6] Boldetti 297.

[7] Von Forrer, Frühchr. Altertümer Taf. X 1 als Stilus ausgegeben; daselbst weitere Beispiele mit Hahn usw. Vgl. einzelne der kleinen Vögel mit Einpaßvorrichtung für einen (Nadel-?) Griff bei Strzygowski a. a. O. n. 7004 ff. Elfenbeinnadel mit Frauenbüste Boldetti 502 Fig. 21. Ähnliches bei Wulff, Altchr. Bildw. Taf. XXI. Schöne silberne Exemplare mit der Toilette der Venus als Krönung im Esquilinschatz. Dalton a. a. O. n. 232 f. Unsere Abbildung gibt den oberen Teil mit Monogramm und Palme.

vor ihrem Todesgange dispersos capillos infibulavit, da es sich für eine Märtyrin nicht zieme, in aufgelöstem Haar zu erscheinen. Legion ist die Zahl der auf klassischem Boden sowohl wie im Norden aufgefundenen Fibeln mit christlichen Emblemen.[1] Ganz hervorragende Arbeiten lieferte der Orient,[2] wo unter anderen Formen die Armbrustspange beliebt war, die auch mit Inschriften z. B. + ΘΥ ΧΑΡΙC (= θεοῦ χάρις) vorkommt.[3]

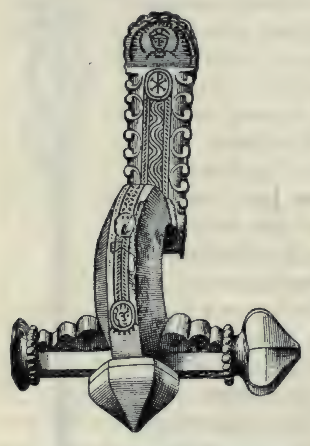


Abb. 306. **Vergoldete Bronzefibula.** (Viertes Jahrhundert.)

Armbänder und Ringe tragen ebenfalls häufig christlichen Schmuck. Ein vermutlich christliches massives Bronzeband mit crux immissa von der Saalburg dürfte aus dem 2.—3. Jahrhundert stammen.[4] Exemplare aus Gold, Silber, Glas und Eisen haben sich an verschiedenen Plätzen des Römerreichs gefunden. Bemerkenswert sind einige koptische Armbänder aus Silber mit Oranten, christologischen Szenen (Verkündigung, Geburt, Taufe, Kreuzigung, Auferstehung) sowie Heiligenbildern z. B. Menas mit den Kamelen, dem Reiterheiligen.[5] Von zwei schönen Goldarmbändern, die in Kairo auftauchten, angeblich aus Syrien, geben wir hier das ins British Museum gelangte Exemplar wieder. Das Vorderblatt präsentiert im Mittelstück Maria-Orans in hübschem Medaillon, flankiert von vier Fassungen, deren Einlage fehlt; Scharniere verbinden diesen Teil mit dem halbkreisförmigen

[1] Vgl. Riegl, Die spätrömische Kunstindustrie nach den Funden in Österreich-Ungarn, Wien 1901. — Über fibulae in Adlerform oben § 115. — Es ist natürlich höchst fraglich, ob die gewöhnlichen auch in deutschen Museen sehr zahlreichen Bronzefibeln mit Kreuzornament, angeblichem Monogramm (Radspeichen) usw., wie sie beispielweise Bartol, Die ältesten Spuren des Christentums in der mittleren Rhein- und unteren Maingegend, Frankfurt 1895 aufführt, zum Teil als christlich angesprochen werden dürfen. Bemerkenswert ist eine neuerdings am Limes gefundene Fibel in Fischform (Saalburgmuseum).

[2] Beispiele bei Dalton a. a. O. n. 252 ff. (unsere Fig. 306 = n. 256), Forrer usw.

[3] Goldenes Exemplar, von Dalton n. 264 dem fünften Jahrhundert zugeschrieben.

[4] Darüber meine S. 605 Note 6 erwähnte Publikation; vgl. L. Jacobi, Das Römerkastell Saalburg, Homburg 1897 Textband 511 f. Fig. 84, 2. Von ihm wie von der Fischagraffe und einem Suasticakreuz hat der verstorbene Ausgraber Jacobi hübsche Nachbildungen machen lassen, die im Saalburgmuseum käuflich zu haben sind.

[5] Strzygowski a. a. O. n. 7022. S. Maspero, Bracelets-amuletts d'époche byzantine, Annales du Service des antiquités de l'Égypte 1908, 246—258.



Abb. 307. **Goldenes Armband des 5.—6. Jahrh.** (angeblich syrisch).

Bande, in das zu seiten eines Henkelkelches in Spiralmustern Pfaue und Schwäne geprägt sind.[1] Interesse beanspruchen auch die seit dem gelinderen Regiment Konstantins statt des Brandmals

Abb. 308. **Orientalische Gemmen des 3. und 4. Jahrhunderts.**

1. Roter Jaspis: Anker u. Delphin, ЄΠΙΤΥΝΧΑΝΟΥ. 2. Roter Jaspis: hl. Hirt. 3. Grüner Jaspis: hl. Hirt. 4. Karneol: Heiland am Kreuz zwischen Aposteln. Inschrift: ΙΧΘΥC (aus Costanza, 3. Jahrh.). 5. Karneol: Taube auf Fisch mit Ölzweig und Palme. 6. Sarder: im Palmkranz das Wort ΙΧΘΥC. 7. Grüner Jaspis: Anker u. Delphin. PLA. 8. Sarder: hl. Hirte, barbarische Umschrift. 9. Sarder. Taube auf Fisch. Christusmonogramm. RVFI.

[1] Dalton n. 279 nebst Abbildung nach Photographie; die unsrige nach Garr. tav. 479, 24. Das zweite Exemplar in den Collections du château de Goluchów, Froehner, L'orfèvrerie pl. XVIII.

eingeführten Halsbänder für flüchtige Sklaven, da manche das Christusmonogramm tragen.[1]

Verhältnismäßig selten sind Ohrringe mit christlichen Emblemen. Einige Filigranarbeiten zeigen das Kreuz im Schmuckteil selbst,[2] andere haben Anhängsel von Miniaturkettchen, an denen Kreuzchen hängen.[3]

Ringe (annuli, δάκτυλοι) mit und ohne Gemmen und kostbare Steine kommen gleichfalls in allen der Antike geläufigen Formen mit christlichen Darstellungen oder Inschriften vor.[4] Ebenso dringend wie dankbar wäre die Aufgabe, das zahlreiche Material einmal gesammelt vorzulegen und die altchristliche Juwelierkunst monographisch zu behandeln, wobei nach Ausscheidung christlich umgearbeiteter paganer Exemplare vornehmlich in Betracht zu ziehen wären Material, Behandlung (Politur, Ziselierung, Durchbrucharbeit usw.) und Gliederung,[5] Fassung, Dekoration sowie Schmuck der Ringsteine (gemma, ψῆφος), endlich Form und Bestimmung, ob Reif, Siegelring (σφραγίς), Schlüsselring, Ehering usf. Ikonographisch höchst wertvoll wäre ferner eine kritische Zusammenstellung der auf Ringen und Gemmen vorkommenden Symbole,[6] Inschriften und Bilder.[7] Von den besten

---

[1] Bull. 1863, 25 f. mit der Inschrift: TENE ME | QVIA FVG(i) · Et · REB | OCA ME VICTOR | I ACOLIT | O A DOMINICV CLEM | ENTIS ☧; andere Beispiele Bull. 1874, 41—50; 1876, 95 sowie NB 1902, 126.

[2] Wulff a. a. O. nr. 874 f,

[3] So ein paar Silberohrringe in meinem Besitz.

[4] Martigny, Les anneaux chez les premiers chrétiens, Mâcon 1858. C. W. King, Antique gems and rings, London 1872. — Reiches Material bei Dalton, Catalogue n. 1=226 sowie O. W. Franks, Catalogue of the Finger Rings, early christian, byzantine etc. of the British Museum, London 1912. — Aufzählung der Darstellungen bei Smith and Gheetham, Dict. of christ. ant. I 712—720. Garr. tav. 477 ff. DAC s. v.

[5] Zum Eigenartigsten zählen gewisse koptische Ringe mit Drehblatt, z. B. Forrer a. a. O. Taf. XIII 6a—c, wo auf die 3 mm dicke runde Silberscheibe einerseits Maria-Orans mit dem Anruf ΑΓΙΑ ΜΑΡΙΑ ΒΟΗΘΙ ΔΟΥΛΑС, anderseits mit großen Flügeln und Kreuzstab Michael graviert ist nebst Beischrift ΑΡΧΑΝΓΓЄΛЄ ΒΟΗΘΙ ΔΟΥΛΑС.

[6] Am häufigsten Fisch, Hirte, Anker, Taube (im Saalburgmuseum kleiner Goldring des 2.—3. Jahrh. mit Taube und Zweig vom Feldbergkastell), Schiff und Monogramm. — Keines dieser Symbole freilich bezeugt für sich allein den christlichen Charakter des Gegenstandes. Eine ganze Gruppe von Ringen aus Herculanum und Pompeji zeigen beispielsweise den Fisch, Taube mit Zweig u. dgl. Vgl. Bull. 1870, 1—5.

[7] Die ältere Zeit kennt nur kurze Akklamationen: vivas in Deo, μνήσθητι, μνημόνευε (vgl. Revue arch. 1883, 301 ff.), accipe dulcis oder einfache Namen; ein Kennzeichen der oströmischen Periode sind längere Formeln, besonders Trisagion, Doxologie und gegen Ende des ersten Jahrhunderts ganze Sätze aus Schrift und Liturgie, z. B. Χαῖρε κεχαριτωμένη. ὁ Κύριος μετὰ σοῦ, ἡ ἐλπίς μου ὁ θεός, ferner Eigentumsangabe: σφραγίς Ἰωάννου τοῦ ἁγίου

Exemplaren, z. B. dem vielleicht noch dem sechsten Jahrhundert angehörigen Goldring im Museum zu Palermo mit der Verkündigung, Heimsuchung, Geburt, Magieranbetung, Taufe, Kreuzigung und Auferstehung,[1] fehlen genügende Abbildungen. Anderseits herrscht im Geschmeide der frühesten oströmischen Periode ein Formenreichtum und Geschmack, verrät sich ein so großes Maß technischen Könnens, daß man mit allem Recht von einer Renaissance der hellenistisch-ägyptischen Edelschmiedekunst sprechen darf. Es kommt hinzu das Interesse, welches die Gemmoglyptik, d. i. die Kunst des Edelsteinschnitts, zu ikonographischen Zwecken beansprucht, zumal, ganz abgesehen von Ringschmuck, sowohl vertieft geschnittene Gemmen, Intaglien (von intagliare = einschneiden), als erhaben geschnittene Cameen (chama der Alten = Gienmuschel, geeignet zu solchen Arbeiten) auch zur Dekoration von Buchdeckeln, Kreuzen (crux gemmata) u. dgl. in nachkonstantinischer Zeit Verwendung fanden.[2]



Abb. 309. **Gegliederter goldener Ehe- und Siegelring.** (Brit. Museum. 5. Jahrh.)



Abb. 310. **Koptischer Silberring mit Inschrift.**

στεφανίτου (?) sowie die (bei den Kopten beliebte) Akklamation Κύριε βοήθει (z. B. Συνεσίῳ oder einfach τῷ φοροῦντι [unsere Abb. 310], τῆς φορούσης, τὸν ἔχοντα usf.). Vgl. Dalton a. a. O. passim und Schlumberger, Sigillographie Byzantine, passim. — Von biblischen Sujets ölters Abrahams Opfer, Daniel, Jonas, Geburt Christi, Erweckung des Lazarus.

[1] Die Bildchen sind in Email ausgeführt, das Mittelblatt zeigt Christus (nach Art der Goldgläser), ein Brautpaar krönend. Die Paläographie der Inschrift ὡς ὅπλον εὐδοκίας ἐστεφάνησας ἡμᾶς widerspricht nicht der These von der Herkunft des Ringes aus dem Schatz Konstantius' II., der um 668 ermordet wurde, und auch die Fundstätte Syrakus würde damit übereinstimmen. Vgl. N. Kondakoff, Les émaux byzantins, Frankfurt 1892, 264; verwandte Stücke bei Schlumberger, Mélanges d'arch. byz. 6; Dalton, Catalogue n. 129 (10. Jahr.!).

[2] Zur Technik und fürs Allgemeine vgl. H. Blümner, Technologie und Terminologie der Gewerbe und Künste bei Griechen und Römern, Leipzig 1884 III 227—322 sowie A. Furtwängler, Die antiken Gemmen, Geschichte der Steinschneidekunst, Leipzig 1900. Material in den zu den christl. Ringen verzeichneten Werken, vieles zertreut in Katalogen und Zeitschriften, namentlich im Bull. (siehe dessen Indices!). Das genannte Werk von King bringt speziell wichtige Angaben über Sammlungen und mittelalterliche Gemmenkunde. Das höchstseltene Exemplar eines 11 cm hohen und 15 cm breiten

§ 230. Amulette (φυλακτήριον, amuleta). Außer spezifisch-christlichen Enkolpien (Medaillen, kleine Reliquiarien usw.) trifft man unter den Sepulkralfunden öfters heidnische und gemischt christlich-heidnische Amulette, welche unter dem Einfluß einer allgemeinen Sitte der Antike als Hilfs-, Schutz- und Zaubermittel getragen, von der Kirche aber nicht geduldet wurden.[1] Die besten Beispiele für alle Klassen von Amuletten bieten die Papyrusfunde. Ein Exemplar der Berliner Museen schließt nach allerhand Schriftstellen mit dem Rufe: »Leib und Blut Christi, sei gnädig deinem Knecht, der dies φυλακτήριον trägt«,[2] manch anderes mit der εὐαγγελικὴ εὐχή, so z. B. auch das schöne von U. Wilcken in Ehnâsje ausgegrabene Gebetsamulett des Silvanus, Sohnes des Serapion, die Zauberscherbe von Megara u. a.[3] Neben den Papyrusamuletten, welche zusammengerollt in der Gewandung oder am Halse getragen wurden, gebrauchte man dünne Metallplättchen mit Aufschriften,[4] drittens Medaillen und Anhängsel mit entsprechender Aufschrift, Bildwerk oder Gravüre, endlich geschnittene Ringsteine. Fast alle diese Phylakterien rufen den Schutz Gottes oder bestimmter Heiligen, namentlich aus dem Alten Bunde, in irgendwelchen Anliegen in abergläubischer Weise in Wort oder Zeichen an. Ein ovales Bronzemedaillon im British Museum zeigt eine nimbierte Gestalt im Mantel, die Geißel über einer zusammengekauerten nackten Person schwingend, flankiert von Sonne und Mond



Abb. 311. Christliches Enkolpium mit Porträt. (4. Jahrh.)[5]

---

cameo (Sardonix) mit einem konstantinischen Triumphzug, wobei das labarum vor dem Kaiser getragen wird, bespricht H. Rollett, RQS 1899, 136–141 Taf. X 2

[1] Darüber insbesondere de Rossis Aufsatz Le medaglie di divozione. Bull. 1869. — Der Kanon 36 des Konzils von Laodicäa mit seiner Exkommunikation für Kleriker, welche ἅτινά ἐστι δεσμωτήρια τῶν ψυχῶν αὐτῶν anfertigen, erklärt sich aus der Praxis der mit Exorzismen verbundenen letzten Ölung. So stimmt ein griechisches Amulett der Bibl. nationale zu Paris (Cahier et Martin, Mélanges d'arch. III. 150), an dessen Schluß es heißt »gelesen am Ort der Salbung«, mit älteren Exorzismen stark überein.

[2] Vgl. Krebs in Nachrichten der Kgl. Ges. der WW., Göttingen 1892, 5 ff.

[3] Archiv für Papyrusforschung 1901, 431–436.

[4] Beispiele aus Badenweiler und Regensburg bei Kraus, Inschriften der Rheinlande I 7 ff.; Ebner, Altchristliche Denkmale Regensburgs. RQS 162 ff.

[5] Museum von Campo Santo, vgl. RQS 1899, 141 f.; ähnliches Exemplar in Medaillenform Bull. 1869 tav. 3. — Die Verzierung ägyptischer Textilien läßt einen großen Reichtum an Bildenkolpien im Nilland vermuten; ob dem hier wie auf bullae aus Bein vorkommenden Typus des Reiterheiligen (S. Georg), entsprechend Amuletten, welche Salomon im Kampf mit dem κακοδαίμων vorstellen, ein prophylaktischer Gedanke zugrunde liegt, läßt sich vorläufig nicht entscheiden. Lampen usw. mit Christus als Drachen- und Schlangensieger legen ihn aber nahe.

und umschrieben von Anrufungen Jahves, Salomons, Michaels, Gabriels, Uriels. Auf dem Revers steht dann die Beschwörung jedes Unheils, das Babina, die Tochter einer Theodosia, treffen könnte.[1]

Ein bemerkenswertes Goldenkolpium des 5.—6. Jahrhunderts kam in Lykopolis (Assiût) ans Licht. Es stellt die Verkündigung und die Hochzeit zu Kana dar und befindet sich jetzt in der Berliner Sammlung. Berühmt ist ein anderes Goldenkolpium im Schatze von Monza, mit dem Kreuzigungsbilde auf dem Avers und einem Gedichte S. Gregors von Nazianz auf dem Revers, und zwar in barbarischem Griechisch folgender Anordnung:

ΦΕΥΓΑΙΙΕΜΕ
ΚΡΡΑΔΙΗϹΔΟΛΟΜ
ΗΧΑΝΕΦΕΥΓΕΤΑ Χ Ι
ϹΤΑΦΕΥΓΑ' ΡΕΜѠΝΜΕ
ΛΕѠΨΟΦΙΡΥΡΒΕΛΙΑ Ρ Κ
ΜΟΡΕΧΑϹΜΑϹΜΑΔΡΑΚѠΝΘΗ
ΑΟΧΕΛΥϹϹΑΧΟΟϹΒΑϹΚΑΝ
ΔΕΟΦΟΝΕΟΥΚΑΙΠΡΟΤΟΓΟΝΥ
ΕΜΟΙϹΕΠΓΛΥΓѠΝΕΗΑϹϹΕΥϹ
ΚΗΚΑΚϹΗϹΟΥΛΙϹΚΑΙΘΑΝΑΤΥΑ
+ ΧϹ́ΑΝ : ΑΖΚΕΛΕΤΕϹΕΦΥΓΙ
ΕΝΕϹΛΕΤΜΑ Θ ΑΛΑϹϹΗϹΕ Ι Ε
ΑϹΚΟΠΕΛѠΝΕΓΕϹΥѠΚΑΙ
ΗΝѠΗΕϹΕΟΝΟΠΥΡΟΙΟ
ΚΑΤΑϹΘΑΚΟΝΑΛΛ ȣ
ΠΟΕΙΚΕ

in Transcription:

Φεῦγ' ἀπ' ἐμῆς κραδίης δολομήχανε φεῦγε τάχιστα
Φεῦγ' ἀπ' ἐμῶν μελέων ὄφι πῦρ Βελίαρ κακορέκτα
. . . . . δράκων θήρ. . . . . λύσσα. . . .
Βάσκανος ὀφθαλμοῦ καὶ προτογόνου μένος. . . .
λυγρὸν ἐπασσυτέρης κακίης. . . κὰ θενατοῖο
Χριστὸς ἄναξ κέλετέ σε φευγεῖν εἰς λέτμα θαλάσσης
Ἐγέας σκοπέλων. . . . . . . , Ὠκαιανοῖο
Εἰς ἐονοπυρεῖον, ἀπασθαλον · ἀλλ' ὑπόεικε.[2]

---

[1] Dalton, Catalogue n. 555; weitere interessante Beispiele gibt G. Schlumberger, Mélanges d'arch. byz. 116 ff.

[2] CIG IV n. 9065: der Text des Ἀποστροφὴ τοῦ πονηροῦ καὶ τοῦ Χριστοῦ ἐπικλήσις betitelten Gedichtes des Heiligen lautet:

Φεῦγ' ἀπ' ἐμῆς κραδίης, δολομήχανε, φεῦγε τάχιστα
Φεῦγ' ἀπ' ἐμῶν μελέων, φεῦγ' ἀπ' ἐμοῦ βιότου
Κλὼψ ὄφι, πῦρ, Βελίη, κακίη, μόρε, χάσμα, δράκων, θήρ,
Νὺξ λόχε, λύσσα, χάος, βάσκανε, ἀνδροφόρε·
Ὃς καὶ πρωτογόνοισιν ἐμοῖς ἐπὶ λοιγὸν ἧκας,
Γεύσας τῆς κακίης, οὖλε, καὶ θανάτου.

Gemäß zahlreichen jüdischen Vorbildern mischen sich unter die Texte und Anrufungen derartiger Amulette häufig Psalmen,[1] ferner kabbalistische Zeichen, über deren Deutung wohl niemals ganze Klarheit herrschen wird. Eine besondere Rolle spielt dabei der sogenannte Abrasax (auch abrasadabra, Abraxas usf.), eine kryptographische Bezeichnung der höchsten Gottheit, Jahves, deren sich nach Ausweis der Quellen, von Irenäus, Adv. haer. I. 23 angefangen, die basilidianischen Gnostiker bedienten. Nach Basilides bedeutet Abrax, dessen Buchstabensumme α = 1, β = 2 ρ = 100 α = 1 σ 200 α = 1 ξ = 60 in Summa 365 ergibt, das »Haupt der 365 Himmel«; das ἅγιον ὄνομα (auch dies = 365) wurde unter Zahlzeichen verborgen. Die vorhandenen inschriftlich als »Abraxen« u. dgl. bezeichneten Amulette können nun in keinem einzigen sicher bezeugten Fall als basilidianisch nachgewiesen werden; insbesondere fehlt auch jeder Beweis dafür, daß die auf Gemmen so häufige esel- und löwenköpfige Figur mit Schlangenfüßen, aber menschlichem Rumpf, Schild und Geißel, eine Verkörperung des Abrasax sei. Einiges Licht auf die unübersehbare Masse der Abraxen werfen ägyptische Zauberpapyri mit ihren Rezepten zu ähnlichen Bildern und magischen Formeln;[2] danach liegen hier vorzugsweise heidnische Monumente, und zwar krasseste Beispiele von religiösem Synkretismus vor. Man kann sich gegenüber diesem Rätsel der Archäologie nur dem Wunsche W. Drexlers anschließen, es »möchte endlich eine Akademie unter Zuziehung von Ägyptologen, Orientalisten, Archäologen, klassischen Philologen und Theologen die Vereinigung und kritische Sichtung jener interessanten Denkmäler in einem Corpus« unternehmen.[4] Damit würde ein bereits von



Abb 312. Sog. Abrasaxgemme.[3]

Χριστὸς ἄναξ κέλεταί σε φυγεῖν ἐς λαῖτμα θαλάσσης,
Ηὲ κατὰ σκοπέλων, ηὲ συῶν ἀγέλην,
Ὡς Δεγεῶνα πάροιθεν ἀτάσθαλοη· Ἀλλ' ὑπόεικε
Μή σε βάλω σταυρῷ, τῷ πὰν ὑποτρομέει.

[1] Kaiser, Gebrauch von Psalmen zur Zauberei. Ztschr. der Morgenl. Gesellschaft 1888, 456 ff.

[2] Wessely, Bericht über griechische Papyri in Paris und London. Wiener Studien 1886, 10 ff. Vgl. insbesondere den sehr ausführlichen Verfluchungspapyrus, den W. E. Crum in der Zeitschr. für ägypt. Sprache u. Alt. 1896, 85 ff. publizierte.

[3] Aus dem Pariser Antikenkabinett n. 2169; Revers: ΙΟΥΔΑC. Der Avers wiederholt zweimal den Satz לחמי סלי אלי »er hat mich und mein Wort bekämpft«; die weiteren Buchstaben werden wie folgt aufgelöst: (Ο(ὁ) Κ(υριος) Ι(ησους) Θ(εος) Χ(ριστος) Ν(ους) Υ(μιν) Ε(στι) Ζ(ωη) Β(αιον) »der Herr Jesus, Gott, Christus, Logos ist euch Leben und Siegespalme«.

[4] W. Drexler sub verbo in der Realenzyklopädie f. prot. Theologie u. Kirche (dritte Aufl.) I 113; daselbst auch ein Teil der riesig anschwellenden Abrasaxliteratur. Vgl. auch H. Leclercqs wertvollen Artikel in DAC I 127 ff., worin 137 ff. ein »Essai de vocabulaire gnostique«.

Kraus in seiner RE ausgesprochener Wunsch erfüllt, der auch darauf hinweist, wie manches »pseudognostische« Denkmal späterer Zeit, bis ins vierzehnte Jahrhundert hinauf, ausgeschieden werden muß.

Vierter Abschnitt.

Anfänge christlicher Numismatik.

Grundlegende Vorarbeiten lieferten F. W. Madden, Christian emblems on the coins of Constantine I. the Great, his family, and his successors, im Numismatic chronicle and Journal of the numismatic society, new series, London 1877, 11—56. 242—307 und 1878, 1—48. 169—215 nebst 8 Tafeln und J. Maurice, Numismatique Constantinienne (Iconographie et chronologie, description historique des émissions monétaires), Paris 1908—12.[1] — Vgl. auch Cohen, Médailles impériales vol. V—VII 1861 f. Suppl. 1868, Sabatier, Monnaies byzantines, Paris 1862, W. Froehner, Les médaillons de l'empire rom., Paris 1878. — Zur Gesamtheit der byzantinischen Numismatik), von Anastasius I. (491) an, cf. W. Wroth, Catal. of the imp. byz. coins in the British Museum, London 1908.

Allgemeines. Vorausgeschickt sei ein Wort über die Bestimmung der Münzen. Unter Konstantin, dem Vollender der diokletianischen Münzreform, war die Goldeinheit der solidus = $^1/_{72}$ ℔ = 4,55 g Gold, Wertziffer LXXII bzw. griechisch OB. Neben dem Einheitsstück gab es Halbstücke (selten) und den häufig vorkommenden Triens oder Drittelsolidus. In Silber geprägt war der Denar = $^1/_{84}$ ℔ = 3,9 g bzw. 3,4 g. Wertziffer: XX oder XXI bzw. K, KA. Sein einziges Teilstück ist der Halbdenar, der Quinar. In Kupfer wurden geprägt als Großerz der Sesterz = $^1/_4$ Denar zu vier Assen, eine Legierung aus Kupfer und Zink von 27 g Normalgewicht, dann Mittelerze und Kleinbronzen vor allem Semis ($^1/_2$ As = $^1/_{32}$ Denar) und Quadrans ($^1/_4$ As = $^1/_{64}$ Denar). Der für die byzantinische Epoche charakteristische Follis kam in den Werten I = 10, K = 20 und seit 498 M = 40 zur Ausprägung. Die wechselnden Buchstaben im Felde der Münzreverse bedeuten geheime Emissionszeichen, die Ziffern Wertzeichen, bisweilen auch Glückwünsche (Vota) für vollendete oder künftige Jahresabschnitte der Regierung; in letzteren Fällen umschließt sie häufig ein Kranz. Das COMOB vieler später Stücke bedeutet comes obryziacus, d. i. Verwalter des Goldschatzes (zu Konstantinopel).

---

[1] Vgl. auch Garruccis Abhandlungen in den beiden Auflagen seiner Vetri ornati di figure in oro (Roma 1858 und 1864; dazu Nota alla numismatica Constantiniana in Dissertazioni archeologiche di vario argomento, Roma 1865, 23—30).

Unten in der Mitte des Reverses pflegt die Münzstätte angedeutet zu sein, zuweilen mit vorgesetztem M = moneta oder SM = sacra moneta. Als Prägestätten kommen im konstantinischen Zeitalter in Betracht:

A, AR, ARL für Arelas, Arelate
AQ Aquileja
AL Alexandria
A, AN, ANT Antiochia
C, CON Constantinopolis
H, HT Heraclea Thessaliae
ΘЄC Thessalonica (s. unten)
ΘΥΠΟΛ (θεούπολις), f. Antiochien nach dem Erdbeben
K Karthago
L, LG Lugdunum
L, LN, LON Londinium
M, NIC, NI NK, NIKO Nikomedia
OST Ostia
R, RM, ROM Roma
SЄR, SD Serdica
SIRM Sirmium (i. Pannonien)
SIS Siscia
T Tarraco
TЄS, TS Thessalonica (s. oben)
TR, TRЄ Treviris

Meist vor oder unmittelbar hinter den Lettern der Münzstätte bezeichnen die Buchstaben P, S, T, Q bzv. A, B, Γ, Δ die Emissionen: prima, secunda, tertia, quarta.

Münzhoheit besaßen zunächst Kaiser und Senat; das Bildnisrecht, dem der Avers Raum gewährte, der Kaiser und seine Familie.

§ 231. Vorkonstantinische Münzen mit angeblich christlichen Zeichen oder Bildern haben wiederholt die Forschung beschäftigt. Vor allem war das spätere konstantinische Monogramm der Form nach längst im Münzwesen in Anwendung. Es erscheint nicht nur auf athenischen Tetradrachmen neben der Eule und zwischen den Füßen des Adlers mancher Ptolemäermünzen, sondern ebenso klar auf Münzen des syrischen Königs Alexander Bala (146 v. Chr.), des baktrischen Hermäus (138—120 v. Chr.), fast genau dem labarum entsprechend auf solchen des Skythen Azes (100 v. Chr.) und des Baktrers Hippostratos des Großen, als Wortbild A ⳩ = ἄρχοντος bereits unter Trajanus Decius (249—251), außerdem diente es gelegentlich für ΧΡυσιππός, ΧΡηστόν, ΧΡόνος, namentlich aber auch ΧΡυσόν und ohne die hasta des Rho als ΧΙλίαρχος. Auch das Kreuz kommt in der heidnischen Numismatik wiederholt vor, so z. B. als Zierform an der Tiara des christenfreundlichen Königs Abgar Bar Manu (Abgar VIII.), welcher in der zweiten Hälfte des zweiten Jahrhunderts regierte.[1] Es dürfte darum sehr gewagt sein, in der

[1] Vgl. über diesen ἱερὸς ἀνήρ, wie er im Chronikon des Euseb. zu Olymp. 149, 1 genannt wird, Bayer, Hist. Osr. et Edess. ex num. illustr.

formellen crux decussata im Tempeltympanon auf dem Revers einiger Maxentiusmünzen (Abb. 313) ein christliches Zeichen etwa im Sinne der von Eusebius VIII 14. berichteten kirchenpolitischen Schwenkung des Kaisers zu sehen.[1] Schwieriger gestaltet sich schon die Frage nach dem Charakter der unter Septimius Severus, Makrinus und Philipp I. in Apameia geprägten Noemünzen,[2] wo synkretistischer Einfluß vorliegen dürfte, der



Abb. 313. **Münze des Maxentius mit angebl. crux decussata.**

wohl auch jenen Münzen der Gattin des den Christen nicht abgeneigten Galienus, Salonina, zugrunde liegt, wo die thronende Kaiserin mit einem riesigen Palmzweig, umschrieben **AVGVSTA IN PACE**, und zwar zu ihren Lebzeiten dargestellt wurde.[3]

§ 232. Christliche Münzprägung unter Konstantin d. Gr. Zunächst käme der Münztypus »victoriae laetae« in Betracht, bei welchem der Revers die Legende **VICTORIAE LAETAE PRINC** (ipum) **PERP**(etuae) trägt und als Darstellung zwei Victorien, die einen Schild auf einem Piedestal halten. In dem Stern, welcher auf manchen dieser Münzen den Helm Konstantins ziert, hat man eine Bestätigung des Vermerkes Vita Const. I c. 31 gefunden, wonach der Kaiser die Anbringung des geheimnisvollen »Zeichens« auch an den Helmen anordnete. Sicher ist, daß bisher die Mittelhaste dieses Sterns nicht in der Form eines genauen P nachgewiesen ist. Vielleicht handelt es sich lediglich um ein

lib. III p. 171, fürs Allgemeine auch C. Lenormant, Les signes de christianisme qu'on trouve sur quelques monuments numismatiques du III[e] siècle. Mélanges d'archéol. Paris 1853. Zu dem oben genannten Hauptwerke von J. Maurice, dem leider Register fehlen, kommen seine Einzelaufsätze: L'atelier monétaire d'Antioche pendant la période constantinienne und ebenso de Rome, Numism. Chronicle 1899 L'atelier de Londres ebenda 1900 l'atelier de Carthage, Revue Numismatique 1902, Iconographie des empereurs sur les monnaies de la fin du III[e] et IV[e] siècle, Bull. de la Soc. des antiqu. de France 1902. Iconographie de Constantin, Revue numism. 1905. Vgl. auch O. Seeck, Zu den Festmünzen Constantins und seiner Familie, Zeitschr. für Numismatik Bd. XX.

[1] Neben dem Exemplar des Brit. Mus. zwei bei Garr. tav. 481, 2 (hier angeblich crux immissa) u. 3. Der Revers in allen Fällen behelmte Roma mit Zepter und Weltkugel, sitzend im Hexastylos, Umschrift **CONSERV**(ator) **VRB**(is) **SVAE**, Münzstätte **AQ**(uileja), Münzzeichen **Γ**.

[2] Oben S. 301.

[3] C. Lenormant, Du christianisme de quelques impératrices romaines avant Constantin a. a. O. sowie Madden a. a. O. Introduction 19 Nota 24 f. — Vielleicht ist die Kaiserin selbst als Pax aufzufassen; vgl. Mowat, Soc. des Ant. de France 1904, 329 f.

Ornament, als welches auch die crux decussata X auf dem Schildpiedestal des Reverses anzusehen sein wird; sie kommt auf Münzen Konstantins und Licinius' I. vor, ebenso wie auf solchen dieser und der Kaiser Crispus und Konstantin II. das offene Kreuz, alles in der Zeit von ca. 312—323. Auch das monogrammatische Zeichen auf Münzen von Konstantin I., Licinius I., Crispus, Licinius II. und Konstantin II. mit dem Typus »virtus exercitus« und aus der Zeit von ca. 319—323 ist nicht ganz klar zu deuten. Den Revers bildet in diesen Fällen die Standarte, zu deren Füßen zwei Gefangene kauern; die Umschrift lautet gewöhnlich VIRTVS EXERCIT(us), und im Felde links erblickt man einen Stern, dessen Mittelhaste einen punktartigen Kopf hat. Madden hält diese Zeichen für ein noch latentes Christusmonogramm.[1] Wäre dem so, dann müßten mit noch größerem Rechte die Sterne und Kreuze des Mars- und Soltypus als solche aufgefaßt werden, und zwar vielleicht im Sinne unsicheren Tastens zwischen heidnischer Überlieferung und neuem Glauben oder aber einer gewissen Toleranz, die in den ersten Jahren nach dem Siege über Maxentius gewiß angebracht war. Der Marstyp zeigt den lorbeergekrönten Konstantin d. Gr.: IMP CONSTANTINVS P(ius) F(elix) AVG(ustus) und auf dem Revers den nackten Mars mit Speer und Schild. Umschrift MARTI CONSERVATORI und im Felde eine crux immissa einerseits, einen Stern anderseits.[2] Beim Soltyp lautet die Umschrift des Reverses SOLI INVICTO COMITI. Der nackte Sol mit Strahlenkrone, eine Kugel in der Linken, erhebt, nach links gewandt, die Rechte; im Felde Monogramm oder Kreuz und Stern. Die scheinbar sehr weitgehende Konzession und Nebeneinanderstellung von Sol invictus und Kreuz wird übrigens verständlich durch den Vergleich des Eusebius, welcher Konstantin als die



Abb. 314. Zweisoldatentyp mit Christusmonogramm. (326—333.)

[1] Am Ende von § 4 seiner Zusammenstellung heißt es: I do not myself see any reason to doubt that these signs were intended for the Christian monogram, though at this period of the reign of Constantine expressed on the coinage in somewhat a latent manner. — Eine Reihe Münzen von Konstantin I., Licinius I., Crispus, Konstantin II. und Licinius II. mit diesem Typus und aus der Zeit von 317 ca. bis 323 zeigen den Speer der Standarte in kreuzartiger Form, gewöhnlich ·|·, aber auch (besonders aus der Münze von Thessalonich) die crux immissa; es ist mindestens zweifelhaft, ob im letzteren Falle ein Kreuz als solches beabsichtigt war. Vgl. Madden n. 22 ff.

[2] Madden n. 19. Aufschrift des Reverses MARTI PATRI CONSERVATORI, auf dem Schilde des Mars Monogramm mit Punktspitze, im Felde die Buchstaben A bzw. S. Münzstätte P TR = prima Treveris. — Beachtenswert auch die Exemplare mit der Büste des Mars (als Konstantin) mit Helm, auf welchem Monogramm. Madden n. 17.

neuerstandene Sonne feiert.[1] Maurice ist der Ansicht, die Münze von Tarragona habe es zum erstenmal 314 gewagt, im stillen Einverständnis mit dem Kaiser das offene griechische Kreuz + als Marke zu wählen und sie dem von der Zentralverwaltung angeordneten Typ des Sol invictus aufzuprägen.[2] Dagegen hält er seine frühere Ansicht, das vom Kranze umschlossene T einiger zwischen 317 und 320 zu Rom geprägter Emissionen sei ein Hinweis auf das christliche Tausymbol, mit Recht nicht mehr aufrecht.[3] Das deutliche Christusmonogramm ☧ erscheint zum erstenmal als Helmzier[4] vom Jahre 317 ab auf Prägungen der Münzstätte zu Siscia.[5] Das gesetzlich unantastbare christliche Emblem auf dem Kaiserbilde des Averses und die von der zentralen Münzverwaltung angeordneten rein heidnischen Typen des Reverses zeigen klar die Gegensätze des Zeitalters, wie sie das Mailänder Edikt festlegt. Weiter erscheint das Christusmonogramm auf Münzen der beiden ersten Konstantine sowie Konstantins II. mit dem Zweisoldatentyp, der nach dem Tode des Crispus eingeführt wurde und nach 333 nicht mehr vorkommt. Zwei behelmte Soldaten, jeder mit einem Speer bewaffnet und an seinen Schild lehnend, stehen neben je einem Feldzeichen, und zwischen diesen Feldzeichen erblickt man das Monogramm Christi, in einigen Fällen eine Art crux ansata. Die Umschrift lautet GLORIA EXERCITVS, wobei zu beachten ist, daß regelmäßig das X die Mitte des Oberrandes einnimmt. Das S. 618 abgebildete Exemplar zeigt CONSTANTINUS MAX(imus) AUG(ustus) mit Diadem und Paludamentum; die Münzstätte P CONST = prima Constantina wird auf Arles gedeutet, welches um 313 neu errichtet wurde, nicht Konstantinopel.[6] Als terminus ante quem der Prägung kommt, da Stücke mit Constans Caesar fehlen, das Jahr 333 in Betracht. Nach dem Jahre 330 (dedicatio von Konstantinopel) erscheint fernerhin das Christusmonogramm auf den Typen Constantinopolis und urbs Roma; diese Münzen haben zum Avers eine behelmte Büste als Personifikation der betr. Stadt und deren Namen, während



Abb. 315. **Urbs Romatyp mit Monogramm** (nach 330).

[1] Eusebius, Vita Const. I 43.
[2] a. a. O. II p. XLVIII.
[3] Ebenda I p. XXXIII.
[4] Vgl. Eusebius a. a. O. 31.
[5] Maurice II p. LX u. 287 f.
[6] British Museum. Madden n. 32 u. ff. sowie crux ansata n. 29–31. Einsoldatentyp mit Kreuz im Felde n. 58.

als Revers eine nach links schreitende geflügelte Viktoria und im Felde das ☧, beim Romatyp die Wölfin und darüber das von zwei Sternen flankierte Monogramm sichtbar sind (Abb. 315).[1] Um dieselbe Zeit findet sich die erste Verbindung des Monogramms mit dem Feldzeichen. Zwei der seltensten Münzen der Welt haben als Revers ein vom ☧ gekröntes Feldzeichen mit drei globuli, dessen Schaft eine Schlange durchbohrt; neben dem Schafte die Inschrift SPES PVBLICA, unter der Schlange die Marke CONS(tantinopoli).[2] Die beiden bekannten Exemplare (Konstantin I. bzw. II.) in den Münzkabinetten von Berlin und des Fürsten von Waldeck beweisen, daß es ein Irrtum früherer Numismatiker war, die nach des Baronius Specimen[3] oft abgebildete Prägung für eine Fälschung zu halten. Wir haben also hier ein Beispiel des Labarum, dessen verschiedene Gestaltung gerade die Münzen gut illustrieren.[4] In den Jahren 325—337 sieht man es auf Exemplaren der beiden ersten Konstantine, des Konstantin II., Konstans und Delmatius. Sie unterscheiden sich von dem schon oben erwähnten Zweisoldatentyp namentlich dadurch, daß zwischen die beiden Krieger eine Standarte, das Labarum, gestellt ist, dessen Tuch entweder die crux decussata  oder ein ☧ ziert, während

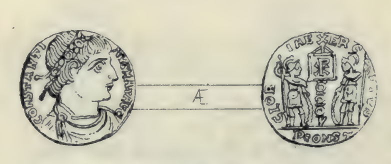


Abb. 316. **Zweisoldatentyp mit Labarum** (335—337.)

[1] Brit. Mus., Madden n. 38. Die Sterne erinnern an Philostorgios, Hist. eccl. I c. 6, wonach von Konstantin das Zeichen von Sternen umgeben gesehen wurde. Auch hier wie beim Typus CONSTANTINOPOLIS ist die Münzstätte P CONST Arles. Unsere Abb. 326 n. 1.

[2] Fig. 274, 1. Aus der Münze von Kpl ist, abgesehen von Konsekrationstypen, bisher keine andere Prägung Konstantins und seines Sohnes mit positiv christlichen Zeichen nachgewiesen. — Zur Schlangensymbolik vgl. oben S. 290.

[3] Baronius, Annal. eccles. ad ann. 325 CCVII.

[4] Das Labarum (λάβαρον, Ableitung unbekannt) wird von Eusebius in der Vita Const. I c. 31 als langer vergoldeter Schaft mit Querstange beschrieben, an der obersten Spitze ein reicher Kranz von Gold und Edelstein und hierin die beiden Anfangsbuchstaben des Namens Christi: δύο στοχεῖα τὸ Χριστοῦ παραδηλοῦντα ὄνομα, διὰ τῶν πρώτων ὑπεσήμαινον χαρακτήρων, χιαζομένου τοῦ ρ κατὰ τὸ μεσαίτατον. An der Querstange befand sich ein kostbarer Stoff mit dem Bilde des Kaisers und seiner Söhne, womit auch Prudentius, In Symm. v. 487 f. übereinstimmt: Christus purpureum gemmanti textus in auro signabat labarum. Als der Kaiser das wunderbare Zeichen über der Sonne am Himmel erblickte, war an demselben die siegverheißende Inschrift ΤΟΥΤΩ ΝΙΚΑ. Vgl. RMM 28 ff.

das X der Reversunterschrift GLORIA EXERCITVS nicht ohne Absicht genau über dem Schaft der Standarte steht (Abb. 316).[1] Vom Jahre 326 ab ließ sich der Kaiser auf Münzen betend darstellen; sein Kopf trägt Stirnband oder Diadem, und der Blick ist betend nach oben gerichtet. »Wie groß aber die Macht des göttlichen Glaubens war«, erzählt Eusebius in der Vita Const. IV 15, »der in des Kaisers Seele festgewurzelt war, kann man auch daraus ersehen, daß er auf den Goldmünzen sein eigenes Bild so darstellen ließ, daß es schien, er blicke nach oben wie einer, der innig zu Gott betet. Münzen mit dieser Prägung nahmen ihren Weg über den ganzen römischen Erdkreis.« Kurz nach dem Tode des ersten christlichen Kaisers im Jahre 337, höchstens 338 wurden zu seiner Ehre Konsekrationsmünzen geprägt mit dem Avers DIVO CONSTANTINO P(atri) und der verschleierten Büste des Kaisers nach rechts, dem Revers AETERNA PIETAS und der Statue des Herrschers, Speer, ☧ und Kugel, über welcher ein ⳨ schwebt, in einigen Fällen dafür im Felde links ein X. Unter den sonstigen von seinen Söhnen geschlagenen Konsekrationsmünzen sei besonders der Typ mit der receptio des in der Quadriga galoppierenden Herrschers durch die Hand Gottes erwähnt, wie er in Konstantinopel, Antiochien und anderwärts zur Ausgabe gelangte; während hier der Revers keine Legende hat, liest man um das verhüllte Haupt des Averses gewöhnlich DV (= divus) CONSTANTINVS PT (= pater) AVGG (= Augustorum) oder einfach DIVO CONSTANTINO AVG(usto).[2]

Eusebius erwähnt diese Himmelfahrtsmünzen in seiner Vita IV 73: »es wurde (nach seinem Tode) sogar auf Münzen sein Bild geprägt. Die Vorderseite stellte den Seligen mit verhülltem Haupte dar, während die Rückseite zeigte, wie er nach Art eines Wagenlenkers auf einem Viergespann fahrend, von einer Hand, die sich ihm von oben herab entgegenstreckt, aufgenommen wird.«

---

[1] Madden n. 44 ff. (unsere Abbildung = n. 47 Brit. Mus., Inschriften und Münzstätte wie bei der weiter oben gebotenen Münze ähnlichen Typs). Kurz vorher (333–335) bringen Münzen des Konstantin I., Konstantius II. und Konstans die geflügelte Viktoria nach links schreitend mit Palme und Trophäe, im Felde links ⳨ oder einen Stern, rechts LXXII (= 72 solidi gehen auf ein Pfund). Umschrift VICTORIA CONSTANTINI AVG oder VICTORIA CAESAR(um) NN (= nostrorum), Münzort S M AN = signata moneta Antiochia. A. a. O. n. 41–43.

[2] Madden n. 52 ff. Auch die in Trier geschlagenen Münzen der Helena und Theodora mit der personifizierten PAX PVBLICA bzw. PIETAS ROMANA auf dem Revers sind Konsekrationsmünzen, welche Konstantin nach 328 prägen ließ. Das offene Kreuz im Felde des Averses kann also nicht auf die inventio crucis bezogen werden.

Zeit	Monogramm und Kreuz	Münzort	Herrscher	Münztypus
312?—317	☧ ☧ ☧ ×	Siscia	Konstantin d. Gr.	
	☧	Tarraco	»	
	? ✠	? Trier	»	
		? London		
?317—323	✚ ✠	Tarraco	»	
	✚	? Arles	»	
		? London		
	✚	?	Crispus *Caesar*	
	✚ + ×	London	Konstantin II. *Caesar*	
?319—323	☧	Siscia	Konstantin I.	
	☧	Thessalonich	Licinius I.	
	☧	Aquileja	Licinius I. u. Crispus *Caesar*	
	☧ ☧ ☧	Tarraco	Licinius II. *Caesar* und Konstantin II. *Caesar*	
	✱	?	Licinius II.	
?312—323	✚	Tarraco	Konstantin I.	Marstypus
	☧	Trier	»	»
	☧	Rom	»	Soltypus
	✠ · ✱	Tarraco	»	»
?317—323	† ☨	Thessalonich	Licinius I. Crispus *Caesar* Licinius II. *Caesar* und Konstantin II. *Caesar*	Münzorte Trier Lyon Arles prägten ☨
	☨	London	Konstantin I, Crispus *Caesar* Konstantin II. *Caesar*	
	✚ ☨	Aquileja	Licinius I. und II.	GLORIA EXERCITVS 2 Soldatentyp
326—333	✠ ✠ + †	Aquileja	Konstantin I., Konstantin II. *Caesar,* Konstantin II. *Caesar*	
	☧	Arles *(Constantina)*	» »	
nach 328	✠	Trier	Helena und Theodora	Münzen der Restauratio
nach 330	☧ ? +	Arles *(Constantina)*	Konstantin I.	
nach 330	☧	Konstantinopel	Konstantin I. und II.	Constantinopolis- u. Urbs Roma-Typen
333—335	☧ ✱ ✱	Antiochien	Konstantin I, Konstantius II *Caesar* u. Konstans *Caesar*	
335—337	☧ ☧	Arles *(Constantina)*	Konstantin I., Konstantin II. *Caesar* u. Konstantius II. *Caesar,* Konstans *Caesar,* Delmatius *Caesar*	GLORIA EXERCITVS 2 Soldatentyp. Labarum
337—338	☧ ☧	Lyon	Konstantin I.	Consecratio-Münzen
	? ☧ ×	Arles *(Constantina)*	»	

Die nebenstehende an Madden anschließende Übersicht über die Entwicklung der Monogramme und Kreuze auf konstantinischen Münzen dürfte von praktischem Nutzen sein.

Maurice, dessen »neue Theorie« über die Emissions- und christlichen Münzzeichen mir äußerst problematisch erscheint, kommt in der Einleitung zum zweiten Band seines Werkes im einzelnen zu bestimmteren Daten. Er unterscheidet Zeichen und Symbole, die auf kaiserlichen Befehl den Münzen aufgeprägt wurden von solchen, welche von Beamten der einzelnen Münzstätten oder gar von den Arbeitern angeordnet wurden, sei es, daß diese selbständig handelten, sei es, daß ihre Vorgesetzten (praepositi sculptorum) Auftrag erteilten. Kaiserlicher Bestimmung verdankten ihr Erscheinen: 317 das Monogramm Christi als Helmzier (Siscia) des Averses; 325—26 das Labarum mit Christusmonogramm und den Bildern des Kaisers und seiner Söhne auf dem Revers; 326 sowie 335—336 Kopf des Kaisers oder seiner Söhne auf dem Avers mit Edelsteindiadem oder flacher Stirnbinde, den Blick zum Himmel gerichtet. Diese Prägung des im Gebete gedachten Herrschers kam in fast allen Münzstätten vor, namentlich zu Trier, Tarragona, Siscia, Thessalonich, Konstantinopel, Heraklea, Nikomedien und Antiochien.

Während der kaiserlichen Familie die Festsetzung des Avers zukam, hätten Beamte der einzelnen Offizinen auf eigene Faust dem Revers christliche Zeichen aufgeprägt, zunächst unter dem Deckmantel von Münzmarken. So wäre die schon 314 zu Tarragona vorkommende crux immissa auf Münzen des Soltyps zu erklären, 317 (»vielleicht«) das umkränzte Tau römischer Emission. Von 320 ab erscheint zu Aquileja, Tarragona, Siscia, Thessalonich das punktierte Monogramm des Virtus exercitustypes mit Fahne und Gefangenen; 333 das lateinische Kreuz mit Langbalken zu Aquileja beim Zweisoldatentyp; 335 das konstantinische Monogramm des verwandten Typs zu Arles; 337 das Kreuz im Revers der nach des Kaisers Tod geprägten Divus Constantinus-Münzen sowie der Gedenkmünzen der Kaiserinnen Helena und Theodora zu Trier, Lyon, Arles.

Mehr spontanem Vorgehen der Arbeiterschaft, der Graveure und ihrer Vorgesetzten, schreibt Maurice das 317 zu London und Tarragona vorkommende Kreuz auf dem von Victorien flankierten Postament (Altar) des Victoriae laetae-typs zu; ferner das konstantinische Monogramm sowie eine schiefliegende crux immissa auf der Fahne des Zweisoldatentyps zu Arles.

Es mag noch eine Andeutung über einige höchst unsichere Münzwerte, wenn nicht Fälschungen, beigefügt werden. Dahin gehört zunächst neben einer Konstantinsmedaille mit der »Statue«

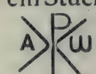


Abb. 317. **Erzmünze Konstantius' II. Phönixtyp** (nach 340.)



Abb. 318. **Konstantius II. (hoc signo victor eris).**

des Kaisers im Revers[1] eine große Erzmünze mit und IN HOG SIN(gno) VIC(tor eris?), nach Cohen umgearbeitet aus einer Bronze der Zeit des Trajanus Decius und Gallienus.[2] Dann der schon von Eckhel[3] verworfene Contorniat mit dem vom Zodiakus umrahmten Kopf Konstantins und der der Inschrift vom römischen Triumphbogen des Kaisers entnommenen Reverslegende von S. P. Q. R. an bis dicavit.[4] Ferner ein Stück mit dem Revers



und VICTORIA MAXVMA.[5]

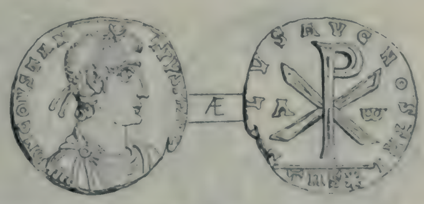
Eine Zusammenstellung der wichtigsten Sätze des Elogium der Münzreverse unter Konstantin d. Gr. ergibt folgendes:

Bono rei publicae nato
gaudium Romanorum
gaudium populi Romani
felicitas Romanorum
felicitas rei publicae
felicitas perpetua augeat rem DD NN
securitas perpetua
claritas rei publicae
exuperator omnium gentium
victor omnium gentium
debellatori gentium barbararum
conservator Africae suae
gloria Constantini
gloria perpetua Augusti
gloria Romanorum
gloria saeculi
saeculi felicitas
liberatori urbis suae

[1] Madden § XVIII n. 1.
[2] Cohen, Médailles imp. vol. VI 119 note 2; Madden, § XVIII n. 2.
[3] Eckhel, Doctrina numm. vet. vol. VIII 98. Madden n. 3.
[4] Zur berühmten Inschrift vom Konstantinsbogen, errichtet 315 als Denkmal des Sieges über den »Tyrannen« Maxentius HAE 317 f.
[5] Madden § XVIII n. 4; daselbst einige weitere zweifelhafte.

recuperator urbis suae
principi iuventutis
princeps providentissimus
rector totius orbis.

§ 233. Vom Jahre 337—395. Von nachkonstantinischen Prägungen christlichen Charakters seien zunächst erwähnt Münzen des Konstantin II., Konstantius II. und Konstans Augusti, Zweisoldatentyp (GLORIA EXERCITUS) mit †, X oder ☧[1] auf dem Labarum. Dann die erste Münzserie des Konstantius II. und Konstans nach dem Tode Konstantius' II. (346) mit dem gleichen Typ und im Labarum ☧ oder X, Prägeorten P LG = prima Lugduno, PARL = prima Arelato sowie mit dem Typ der kranz- und palmtragenden Viktoria (VICTORIA AVGG) und einem ☧ im Felde;[2] desgleichen die zweite Serie mit



(Abb. 319. **Konstantius II.** Monogramm mit AΩ) (350—353.)

Revers Konstantin II. in ganzer Figur mit Labarum, worauf ☧ und Umschrift PAX AVGVSTORVM bzw. VIRTUS DO (= dominorum) NN (= nostrorum) AVGG (= Augustorum), Münzstätte Trier. Ein besonders schöner Typ zeigt diese Herrscher mit Labarum und Phönix in dem von der Viktoria geleiteten Boot; der Avers des Abb. 317 abgebildeten Exemplars mit Konstantius II. in Diadem hat die Legende D N CONSTANTIVS P F AVG, der Revers FEL(ix) TEMP(oris) REPARATIO, Marke TR(everis) S(ecunda).[3] Auf manchen Münzen trägt Konstantius II. einen Schild mit dem ☧, auch erscheint das Monogramm im Felde des Reverses

[1] Mit den beiden letzten Zeichen fehlt diese Serie auf den Marken Rom, Thessalonich, Konstantinopel, Cyzikus, Nikomedia, Antiochien und Alexandrien.

[2] Diese Serie fehlt für Trier, Rom, Aquileja, Thessalonich, Konstantinopel, Cyzikus, Nikomedia, Alexandrien.

[3] Brit. Mus., Madden § 20. Der Typ kam außer Trier auch in Lyon, Arles, Rom, Aquileja, Siscia, Thessalonich, Antiochien (hier mit ☧ oder † auf dem Labarum) vor. — Ein anderer Typ der felix temporis reparatio zeigt vor dem Kaiser mit dem Labarum zwei Gefangene und wurde ausgegeben zu Rom (RP, RS, RT, RQ = Roma prima, secunda, tertia, quarta), Aquileja, Konstantinopel, Cyzikus, Nikomedia, Alexandrien (manchmal X auf dem Labarum), Antiochien.

einiger Goldmünzen mit GLORIA REIPVBLICAE,[1] während auf einem Trierer Goldstück mit der Legende VICTOR OMNIVM GENTIVM der Kaiser das Labarum trägt.[2] Unter dem gleichen Herrscher kommt auch erstmalig der Typ des HOC SIGNO VICTOR ERIS auf; den das Labarum tragenden Kaiser krönt die Viktoria (Abb. 318).

Die christlichen Zeichen mehren sich nun bei immer schlechterer Technik der Stücke. Um 350—353 erscheinen erstmalig die apokalyptischen Buchstaben neben dem Monogramm.[3] Abb. 319 hat im Revers A ☧ ω, SALVS AVG(usti) NOSTRI und die Marke TR(eviris) S(ecunda) neben einem Stern.[4] Ferner ersteht die Legende SALVATOR (= servator) REI PVBLICAE, und zwar auf Münzen des Vetranius, der ebenso wie Konstantius Gallus auch Stücke mit HOC SIGNO VICTOR ERIS prägen ließ. Vetranius versetzte anderseits unter dem Einfluß seines Bruders Julian die Isis ins Münzbild; der Apostat selbst schaffte bekanntlich dem Heidentum insbesondere auch im Münzwesen wiederum Eingang. Seine Prägungen verherrlichen neben den früher einheimischen Göttern Anubis, Serapis und Isis (Serapis = Julian, Isis = Helena) den Deus



Abb. 320—21. **Kaiserliche Goldmedaillons des vierten Jahrhunderts.**
1. Siegesmedaille des Fl. Jul. Konstantius.
2. Goldmedaille des Kaisers Theodosius.

---

[1] Cohen a. a. O. n. 79, 80, 85.

[2] Cohen n. 39.

[3] Alle früheren Fxemplare, namentlich die Konstantin I. zugeschriebenen sind höchst verdächtig, wenn nicht sicher Fälschung. Vgl. Madden § XVIII und XXI.

[4] Brit. Mus. Madden § XXI. — Eine seltene römische Silbermedaille des Konstans hat als Revers vier Standarten; über den beiden mittleren, welche

sanctus Nilus usf.[1] Pagane Typen zirkulieren weiter in der Regierungszeit seiner Nachfolger Jovian, Valentinian, Valens, Gratian; daneben treten aber die christlichen wieder hervor, namentlich das Labarum, das auch auf den Prägungen des Usurpators Procop, Valentinian II., Theodosius I. eine Rolle spielt.[2] Ein später beliebter Typ für Kaiserinnenmünzen kommt unter Älia Flacilla, der Gattin Theodosius' d. Gr., auf, nämlich die sitzende Viktoria, welche das ☧ auf einen Schild graviert.

§ 234. Die weitere Entwicklung nach der Reichsteilung unter die Söhne des Theodosius, Arcadius und Honorius, kann hier nur kurz skizziert werden. Im Westreiche sei hervorgehoben Honorius mit ⳨-gekröntem Speer, auf einen Drachen tretend, während eine Hand von oben den Kranz reicht. Diese krönende Hand erscheint auch von jetzt ab über dem Haupt mancher Kaiserinnen. Galla Placidia, die Gemahlin des Konstantius III., Mitregenten des Honorius, trägt auf manchen Goldmünzen ein Kreuz oder Monogramm an der rechten Schulter (Abb. 322), während das umkränzte ☧ im Revers steht.[3] Christliche Embleme fehlen auch nicht auf den Münzen des von Alarich protegierten Usurpators Priscus Attalus sowie des Johannes, welcher 423 zum Kaiser proklamiert war. Unter Valentinian III. scheint dann erstmalig der

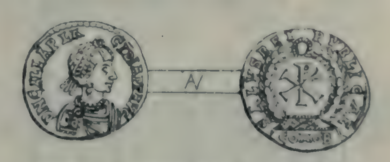


Abb. 322. Aureus der Galla Placidia.



Abb. 323. Aureus der älteren Eudoxia.

---

die Buchstaben A bzw. ω tragen, erscheint das Monogramm, Umschrift GLORIA EXERCITVM. Man hat in ihr eine gegen die arianischen Bestrebungen Konstantins' II. gerichtete Prägung vermutet, und die Ausgabe scheint kurz nach dem Konzil von Sardica (347) erfolgt zu sein. Cohen, Méd. imp. n. 28, Madden a. a. O.

[1] Eine Bronzemedaille des Julian mit C Cohen n. 51 ist offenbar Fälschung.

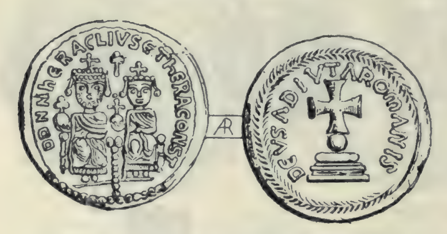
[2] Vgl. Madden, On the coins of Theodosius I and II. Numismatic chronicle 1861, 176.

[3] Brit. Mus., Madden, Christian emblems etc. § XXV. — Die Marke COMOB ist charakteristisch für die Münzen des Westreiches, welche zudem fast immer im Felde des Reverses Buchstaben haben; im Osten dagegen CONOB ohne weitere Buchstaben.

Typ des Diadems mit dem Kreuze aufgekommen zu sein,[1] falls eine von Bonduri publizierte Goldmedaille echt ist, sowie der Typ des Kaisers mit mappa (oder volumen?) und langem Kreuz. Eine Probe S. 290 zeigt diesen Kaiser als Sieger über einen Drachen mit Menschenkopf. Die folgenden Herrscher von Petronius Maximus an bis Romulus Augustus haben das Münzbild nicht wesentlich erweitert, abgesehen von einem Kreuz mit dem Worte PAX auf einem Exemplar des Anthemius (Cohen n. 9) und der Legende SALVS MVNDI mit großem Kreuze auf anderen Münzen dieses Kaisers.



Mittelerz des Justinian.[2]



Silbermünze des Heraklius und Heraklius Konstantin.[3]
Abb. 324—25. Byzantinische Münztypen.

Im Ostreiche führte Arcadius den Typ der Viktoria mit Kreuzkugel ein; auch hier kommt gleichzeitig die das Monogramm schreibende Viktoria auf Kaiser- und Kaiserinnenmünzen vor. Auf die Reichsteilung selbst spielt der schöne Aureus der Gemahlin des Arcadius an, welcher um ein die Worte legt: SALVS ORIENTIS FELICITAS OCCIDENTIS,[4] sowie die eigenen Münzen des Kaisers mit der Legende NOVA SPES REIPVBLICAE. Theodosius II. gab eine Serie mit der Umschrift GLORIA ORVIS (sic) TERRAR(um) heraus, wo er selbst mit Labarum und Kreuzkugel steht.[5] Zur Hochzeit des 451 proklamierten Marcian mit Pulcheria, der

---

[1] Jedenfalls trägt die Krone seiner Gattin Licinia Eudoxia auf den in Italien geschlagenen Münzen das Kreuz. Abb. 326, 17.

[2] Brit. Mus. Büste des Kaisers D N IVSTINIANVS P AG C nach rechts mit Diadem, auf der Brust ; Revers M mit Differentialzeichen Γ, flankiert von Stern, großem Kreuz und oben kleinerem Kreuz. Marke KART.

[3] Ebenda. Beide thronen frontal, haben Kreuzdiadem und Kreuzkugel; zwischen den Köpfen ein Kreuz, Umschrift DD NN HERACLIUS ET HERA CONST. Revers (Kranz) DEVS ADIVTA ROMANIS; eine vom Kreuz überragte, auf drei Stufen ruhende Kugel.

[4] Im Pariser Münzkabinett; Sabatier, Monum. byz. I. 110 n. 2. Von anderen auf die jüngere Eudoxia, Gemahlin des Valentinian III., bezogen.

[5] Seine Gemahlin heißt auf allen Münzen EVDOCIA.



Abb. 326. **Altchristliche und byzantinische Münztypen.** (Zur Erläuterung siehe S. 630–633.)

Tochter des genannten Theodosius, wurde ein Goldstück geprägt, welches das hohe Paar im Nimbus zu seiten des segnenden Christus vorstellt, was an gewisse Typen der fondi d'oro erinnert; die Legende heißt FELICITER NPBTIIS (sic = nuptiis).

Kurze Beschreibung der auf unserer Münztafel Abb. 326 abgebildeten altchristlichen und byzantinischen Typen.

(A = Avers, R = Revers, M = Münzstätte.)

1 A Kopf Constantins I. nach rechts mit Lorbeerkranz. CONSTANTINVS MAX AUG.
R Labarum, dessen Schaft die Schlange durchbohrt. SPES PVBLIC A.
M CONST(tantinopoli). Seltene Erzmünze im Berliner Museum.

2 A Kopf wie Nr. 1, mit paludamentum und Panzer.
R Nackte Figur mit Mantel über der Schulter und erhobener Rechten, Kugel in der Linken; zwischen kl. Kreuz und Stern. SOLI INVICTO COMITI (vgl. oben S. 618 f.).
M PT = prima Tarracone.

3 A Büste Konstantins nach r. in Helm und Küraß. CONSTANTINVS AUG.
R Von zwei Gefangenen flankierte Standarte, die ein Kreuz überragt und auf der VOT XX steht. VIRTVS EXERCIT.
M PLN = prima Londinio.

4 A Büste der lorbeerbekränzten Helena nach r. FL IVL HELENAE AUG.
R Figur des Friedens nach l. mit Ölzweig in der R. und Zepter in der L. Im Felde links Kreuz. PAX PUBLICA.
M TR P = Treviris prima.

5 A Büste der lorbeerbekränzten Theodora nach r. FL MAX THEODORAE AUG.
R Stehende Pietas mit Kind. Im linken Feld Kreuz. PIETAS ROMANA.
M wie 4.

6 A Bewehrte Büste Constantinopels mit Zepter nach l. CONSTANTINOPOLIS.
R Ohne Legende. Geflügelte Viktoria mit Zepter und Schild nach l. Im linken Feld Christusmonogramm.
M P · CONST = prima Constantina (Arles).

7 A Büste Constantins im Schleier nach r. DV CONSTANTINUS PT AUGG.
R Ohne Legende. Quadriga nach r. galoppierend mit Constantin, dem sich von oben die Hand (Gottes) entgegenstreckt. Oben Stern.
M SMANЄ = S M AN Є = sacra moneta Antiochia 5.

8 A Büste ähnlich Nr. 7. [DIVO CONS]TANTINO [P].
R Stehender Constantin mit Globus (darüber crux monogrammatica) und Speer nach l. [AETERNA] P ETAS.

9 A Constantinbüste nach r. mit Juwelendiadem, paludamentum und Panzer.
R Labarum mit crux decussata, flankiert von zwei Soldaten mit Schild und Speer. GLORIA EXERCITUS.
M P CONST.

10 A Büste Constantins II. wie 9. CONSTANTINUS IUN N C.
R, M } wie 9.

11 A Büste Constantins I. nach r. mit Diadem und paludamentum. CONSTANTINVS MAX AUG.
R nach l. schreitende Viktoria mit Trophäe und Palme. L. im Felde crux monogr. rechts LXXII.
M SMAN = sacra moneta Antiochia.

12 A Büste Constans' nach r. m. Diadem, palud. und Küraß. FL IVL CONSTANS PF AUG.
R C. stehend nach l. mit Labarum, auf welchem Monogramm Christi. VIRTUS DD NN AUGG.
M TR = Treviris.

13 A Büste Valentinians I. mit Juwelendiadem usw. DN VALENTINIANUS PF AUG.
R Der Kaiser stehend nach l. mit Labarum und Viktoria. RESTITUTOR REIP.
M RP = Roma prima.

14 A Büste der Kaiserin Aelia Flaccilla (Gem. Theodosius' I.) in reichem Schmuck nach r. AEL FLACCILLA AUG.
R Thronende Viktoria nach r., auf ein Schild das Christusmonogramm schreibend. SALUS REIPUBLICAE S.
M CONOB = östliche Münze.

15 A Büste des Honorius in reicher Rüstung nach r. DN HONORIUS AUG.
R Honorius frontal, mit Schwert und in der R. den von der crux monogrammatica bekrönten Speer, tritt auf den Drachen (Löwenkörper, Drachenkopf, Schlangenschwanz). Seitlich die Buchstaben R und V. VICTORIA AUGGG.
M COB.

16 A Frontal-Büsten von Arcadius, Honorius und Theodosius II., darüber crux. DDD NNN AAA VVV GGG.
R Stehende Figur der Aequitas mit Wage und cornucopiae, rechts Stern. EXAG SOL SVB V . . . IOhANNICOMSL.
M CONS.

17 A Frontal-Büste der Licinia Eudoxia (Gemahlin Valentinians III.) in reichem Schmuck mit kreuzgezierter Krone. LICINIA EVDOXIA PF AUG.
R Thronende Eudoxia mit Kreuzzepter und von hohem Kreuz überragter Kugel. Seitlich R V. Umschrift: SALVS REIPUBLICAE.
M COMOB = östliche Münze.

18 A Frontal-Büste des Olybrius mit Diadem. DN ANICIVS OLYBRIVS AUG.
R Großes Kreuz mit ausladenden Balken. SALVS MUNDI.
M COMOB.

19 A Büste der Eudosia (Gemahlin Theodosius' II.) mit reichem Haarschmuck nach r. Über dem Haupte Hand Gottes mit Kranz. AEL EVDOCIA AUG.
R Kniender Engel (n. l.) mit großem Kreuz, neben welchem rechts oben Stern. VOT XX MVLT XXXI.
M CONOB.

20 A En face-Büste des Marcian in reicher Rüstung. DN MARCIANUS PF AVG.
R Marcian und seine Gemahlin Pulcheria (Schwester des Theodosius II.) stehen sich die Hand reichend zu seiten Christi. Alle drei nimbiert. Christus, mit Kreuznimbus, legt die Hände auf ihre Schultern. FELICITER NPBTIIS.
M CONOB. Vgl. oben S. 630.

21 A Büste Justinians mit Diadem nach r. DN IVSTINIANVS P P AVG.
R A ⳩ ω.

22 A Frontal-Büsten des Justin I. und Justinians I. im Nimbus, darunter VITA Umschrift: DN IVSTINVS ET [IVST]INIAN.
R Index K mit Differentialzeichen △. Links hohes Kreuz zwischen A/T und H/X.

23 A Heraklius stehend mit Kreuzspeer und orbis cruciger sowie Kreuzdiadem. ЄN TȣTO NIKA.
R Index M, darüber seitlich Kreuzchen.
M CRTS (statt KARTS) = Carthago secunda.

24 A In einem von acht dickeren Perlen unterbrochenen Perlkranz die fünflinige Inschrift: + IШAhh — ЄhXШAVTO — CRAT. ЄVSЄb — bASILЄVS — RШMAIШ.
R In zentralem Kreis die Frontal-Büste Johannes' I. Zimisces (cf. auch Nr. 40), zu dessen Seiten $\frac{I}{\omega}$ bzw. $\frac{A}{h}$ ('Ιωάννης). Über und zu seiten des Kreises Kreuze, darunter Kreuz auf zwei Stufen. + IhSqS XRISTqS hICA >|<

25 A Frontal-Büsten Constantins X. und Romanus II., die zwischen sich ein hohes Kreuz mit zwei Querbalken halten. COhSTAhT CЄ. ROMAh AqGG bR.
R Christusbüste mit Kreuznimbus segnend und Evangelium haltend + IhS XPS RЄX RЄGNANTIqM.

26 A Frontal-Büsten von Basilius I. und Constantin IX., die zwischen sich ein hohes Kreuz mit zwei Querbalken halten. bASILIOS ЄT COhSTAhT AqGG b.
R Thronender Christus in Kreuznimbus, segnend, mit Evangeliar. + IhS XPS RЄX RЄGNANTIqM.

27 A Stehende Maria mit Nimbus und den seitlichen Buchstaben M Θ und Theodora im Diadem und kreuzgeziertem Gewand. Beide halten das zwischen ihnen stehende Labarum. + ΘЄOΔШPA AVΓOVCTA.
R Nimbierter stehender Christus mit Evangeliar. + IhS XPS RЄX RЄGNANTIIVM.

28 A Frontal-Büsten Constantins X. und Cristophorus' mit Kreuzdiadem halten das zwischen ihnen stehende doppelbalkige Kreuz. COhSTANT ЄT XPICTOF b R.
R Romanus I. steht links mit Kreuzdiadem, globus cruciger in der R., rechts Christus mit Kreuz (ohne Schein) statt Nimbus, Evangeliar in der L. und mit der R. das Haupt des Romanus berührend. + XЄ bOHΘЄI POMAhШ δЄSPOTH.

29 A Büste des Alexius I. [oder Manuel I. Comnenus] mit Kreuzdiadem, in der R. labarum, in der L. globus cruciger.
R Dreistufiges Kreuz mit Querstrahl. $\overline{IC}$ $\overline{XC}$.

30 A Manuel I. und S. Theodor (nimbiert) stehen frontal und halten das zwischen ihnen auf einer Kugel stehende Kreuz mit doppelter Querhasta; die äußere Hand hält jeder am Schwertknauf. MANȣHΛ O ⊙ЄOΔШPOC.
R Christus frontal stehend (auf Podium?), Nimbus und Evangeliar; zwischen zwei Sternen. Zu seiten oben $\overline{IC}$ und $\overline{XC}$.

31 A Vollbüste des segnenden nimbierten Christus mit Evangeliar, seitlich $\overline{IC}$ bzw. $\overline{XC}$. Inschrift: + ЄMMANOYHΛ.
R In vier Linien + IhSqS — XRISTqS — BASILЄq — BASILЄ.

32 A Münze des Romanus. In den Kreuzeszwickeln die vier Buchstaben $\frac{C|R}{P|\Delta}$ = Κύριε βοήϑει 'Ρωμανῷ Δεσπότῃ.
R Frontal-Büste Christi mit Evangeliar. Seitlich vom Haupte $\frac{\overline{IC}}{NI}\ \frac{\overline{XC}}{KA}$.

33 Frontal-Büste Michael VII. Ducas mit Kreuzdiadem; mit Labarum und globus cruciger. MIXAHΛ BACIΛ [Λ Δ].
R Thronender nimbierter Christus mit Evangelium. $\overline{IC}$ $\overline{+C}$.

34 A Sitzender nimbierter Christus mit Rolle in der L. und den knienden Michael VIII. Palaeologus links vor sich, den weiter links Erzengel Michael begleitet. IC XC.
R In schematischem Mauerkreis (Konstantinopel) Maria Orans. MP ΘY.

35 A Leer (vermutlich wie Nr. 34).
R Thronrede Maria. MP ΘY.

36 A Münze des Konstantin Monomachus. Fünflinige Legende ΘKЄPΘ — KѠNCTAN — TINѠΔЄC — ΠOTHTѠ — MONOMA.
R Büste der Maria Orans MP ΘY. Umschrift: M RΛAKЄb-[NIT]ICA für M(aria) Blachernitissa.

37 A Ohne Legende. Münze des Alexius I. Comnenus.
R Stehende Maria-Orans mit Medaillon (Christuskind) auf der Brust. MP ΘY. Umschrift: + ΘKЄ BOHΘЄI = θεοτοκε βοηθει.

38 A Romanus IV. Diogenes stehend mit langem Kreuz bzw. globus cruciger, je mit zwei Querbalken. OC HΛΠIKЄ ΠANTA KATOPΘOI = ὅς ἤλπικε πάντα κατορθοῖ.
R Stehende Madonna mit Kind auf dem Arm. M Θ. Umschrift + ΠAPΘЄNЄ COI ΠOΛYAINЄ = παρθένε σοι πολύαινε, was im Zusammenhang mit der Legende des Averses einen Hexameter bildet.

39 A Stehender Konstantin XII. Monomachus mit paludamentum, den Kreuzspeer in der erhobenen R., während die L. auf den Knauf des in der Scheide steckenden Schwertes ruht. ЄYCЄBH MONOMAKON.
R Stehende Maria-Orans M-P ΘY. Umschrift + ΔЄCΠOINA CѠZOIC.

40 A Frontal-Büste Johann I. Zimisces (cf. Nr. 24) in Kreuzdiadem und mit Kreuzeszepter in der L. Rechts Maria, die mit der Hand die Krone berührt (krönt), über dem Kopfe gekennzeichnet als MΘ. Umschrift + ΘЄOTOC bOHΘ IѠ δЄSP.
R Christus wie Nr. 25 R. + IhS XPS RЄX RЄgNANTIqm.

41 A Frontal-Büsten der S. Maria (nimbiert) und von Nicephorus II. Focas (Kreuzdiadem), die das zwischen ihnen befindliche Kreuz mit doppeltem Querbalken halten. Maria gekennzeichnet als M Θ. Umschrift:
+ ΘЄOTOK bHΘ NICHF δЄSP.
R ohne Legende (entspricht Nr. 40).

42 A Johannes II. Comnenus (cf. Nr. 44) steht in reichem Gewand frontal neben dem schwerttragenden S. Georg; beide halten das zwischen ihnen befindliche Kreuz. Die Namensbeischritten z. T. retrograd: IѠ ΔЄCΠOTH ΓΓЯѠЭΓ·
R Thronender Christus mit erhobener R., in der L. Evangeliar. IC XC.

43 A Alexius II. Comnenus als Ritter mit Zepter. Stern über dem Pferdekopf. AΛЄ K. N.
R S. Eugenius als nimbierter Ritter mit Kreuz. Stern. (A) V N.

44 A Stehender Johannes II. Comnenus (mit) mit Nimbus und labarumartigem Kreuzzepter.
R Drei kniende Magier vor der hl. Jungfrau mit Jesuskind. ЄYΛO Є.

§ 235. Der echte byzantinische Typ beginnt nach der Münzreform des Anastasius (491—518).[1] Unter ihm wie seinem Nachfolger Justin I. zunächst auch noch alte Münzbilder, namentlich Viktoria mit großem Kreuz. Ein äußerst seltenes Kupfererz Justinians (im British Museum) bringt erstmalig die Akklamation

[1] Madden § XXVI und »Addenda«.

VITA, welche entsprechend dem VINCAS oder NIKA der Contorniaten, dem N(e)PE(reat) der Münzen des Focas und der Leontina sowie dem P(er) A(nnos) MVL(tos) seit Theodosius III. zu nehmen sein wird; sie steht auf dem Avers unter dem Doppelbild Justinians und seines Onkels Justin.[1] Besondere Kennzeichen jüngerer Münzen sind christlicher Bildschmuck, vor allem die Bilder Christi und der Madonna, verbunden mit längeren oder kürzeren Akklamationen. Von reicher Abwechslung sind hier insbesondere die numismatischen Marientypen, deren es nicht weniger als zehn gibt, nämlich 1. frontale Orans, 2. profile Orans, 3. Hodegetria (mit Jesuskind auf dem Arm), 4. Kyriotissa (Kind vor sich haltend), 5. Blacherniotissa (mit Christusmedaillon vor der Brust), 6. Platytera = späte Blacherniotissa (Orans mit Christusmedaillon vor der Brust), 7. thronende Orans, 8. thronende Kyriotissa, 9. thronende Blacherniotissa, 10. Maria im Krönungstyp.

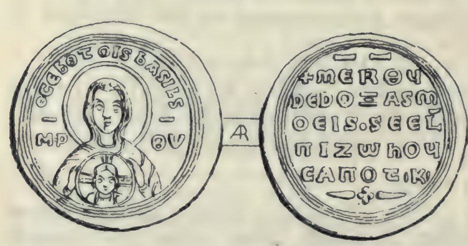
Damit haben wir bereits ein Gebiet angedeutet, welches, beginnend mit Justinian II. (685—



Aureus dee Justinian II. (Christusbüste).[2]



Aureus des Konstantin V. und Leo IV.[3]



Silbermünze des Johannes Zimisces[4].
Abb. 327.—29. **Byzantinische Münztypen.**

[1] A. a. O.

[2] Ebenda. Frontale Büste des Kaisers; er hält das dreistufige Kreuz und Kreuzkugel (mit PAX). Umschrift D N IVSTINIANVS MVLTVS AV. Revers Brustbild Christi mit Kreuz statt Nimbus und Buch in der L., die R. segnend: (dn)N IHS REX REGNANTIVM.

[3] Ebenda. Konstantin Kopronymos und sein Sohn en face thronend mit Kreuzdiadem; Konstantin hält die Kreuzkugel, zwischen beiden Kreuz und Hand Gottes. Umschrift CONST LEO PP. Revers VICTORI (= victoria) AVGTO (= Augustorum), dreistufiges Kreuz zwischen Stern und R(avenna?), Marke CONOB.

[4] Diese seltene Münze aus dem Ende des Jahrtausend trägt auf dem Avers die Legende θεοτόκε βοήθει τοῖς βασιλεῦσι, während der sehr schwer zu entziffernde Revers gewöhnlich wie folgt interpretiert wird: μῆτερ θεοῦ δεδοξασμένη ὁ εἰς σε ἐλπίζων οὐκ ἀποτεύξεται Κυρίου.

695), weit über den Rahmen dieses Handbuches herausgeht, und es mag genügen, einige charakteristische Münzproben auf unserer Tafel S. 629 sowie Abb. 324—25 und 327—29 geboten zu haben.

Eine kritische Sammlung des außerordentlich zerstreuten, namentlich auch in Privatsammlungen ruhenden Materials wäre Vorbedingung zur Herausgabe eines dringend erwünschten Handbuches, wenn nicht gar eines Corpus der altchristlichen Numismatik, woraus namentlich auch der altchristlichen Ikonographie reicher Gewinn erwachsen dürfte.



Stele des dritten Jahrhunderts aus der Hermeskatakombe.



Ältestes christliches Denkmal Chinas.
(Stele von Singan-fu. 8. Jahrh.)



Vom Konstantinsbogen: Ansprache des Kaisers.

Register.

Ein Asteriscus hinter der Ziffer verweist auf eine Abbildung.
Fettgedruckte Seitenzahlen kennzeichnen die Hauptstellen.

Epilog.

Zur Erklärung so mancher eingeschlichenen Errata und Versehen, von denen viele wenigstens noch in den Stichworten des Registers Berichtigung fanden,[1] schulde ich dem freundlichen und kritischen Leser ein kurzes Nachwort.

Vorbereitung und Drucklegung dieser Neuauflage erfolgten unter den denkbar ungünstigsten Verhältnissen. Zu den Folgen des Krieges und zum Zusammenbruch des Vaterlandes, unter dem wir alle schwer litten, gesellten sich als persönliche Belastung der Verlust meiner sorgenden Angehörigen, völlige Verschuldung, Hunger und Not und als Quälendstes von allem schwere Seelennöte. Nächst Gott verdanke ich meine Rettung aus dem eigenen völligen Zusammenbruche der Starkmut und dem heroischen Opfersinne einer selbstlosen Freundin, deren Familienkreis mich liebevoll aufnahm und pflegte. Bei langsam fortschreitender Genesung ward mir zudem das seltene Glück, gerade in der Stunde der Not wohlwollende Berater und Freunde zu finden, denen ich die Sanierung meiner äußeren Verhältnisse verdanke.

Nur wer eine ähnliche Fülle von Sorgen in schwerster Zeit auf eigenen Schultern trug, kann die Schwierigkeiten ermessen, unter denen meine wissenschaftliche Arbeit litt. Dazu gesellte sich die Unmöglichkeit, mehr als einen bescheidenen Bruchteil der in den neutralen, wie in den bisher feindlichen Ländern während der Jahre 1915—1920 erschienenen Publikationen in die Hand zu bekommen. Sehr dankbar gedenke ich in dieser Hinsicht der Förderung, welche mir die Herren des Archaeological Institute of America, des Egypt Exploration Fund in London, sowie Commendatore Orazio Marucchi und Sir William Mitchell Ramsay zuteil werden ließen.

C. M. K.

---

[1] Störend sind sie besonders bei den Bildunterschriften. So ist bei Abb. 45 zu lesen Cömeterialbasilika; S. 381: Abb. 182; Abb. 216 statt Mosaikblatt Mosaikbild; Abb. 273: Tafelgeschirr mit Davids Salbung.

Auszüge aus Urteilen über das vorliegende archäologische Handbuch.

„. . . Kaufmann hat *der gesamten archäologischen Wissenschaft einen monumentalen Dienst geleistet* . . . Kein Land hat eine nur annähernd gleichwertige, gründliche Bearbeitung aller einschlägigen Materialien aufzuweisen.“

(Römische Quartalschrift für christl. Archäologie und Kirchengeschichte 1914.)

„. . . Cette nouvelle édition n'est pas seulement l'œuvre d'un savant auquel aucun progrès de la science, aucune publication un peu importante n'a échappé, mais d'un archéologue qui a fait ses preuves sur le terrain, avantage immense qu'apprécieront tous ceux qui savent combien est parfois borné l'horizon intellectuel de l'archéologue en chambre.“

(Analecta Bollandiana 1914.)

„Ein Handbuch *von imposanter Vollständigkeit und Gediegenheit*, das sich wissenschaftlich und sachlich nennen darf, indem es sich mit entgegengesetzten Ansichten fortlaufend und ruhig auseinandersetzt, . . . ein erfreuliches Denkmal der Zusammenarbeit römischer und protestantischer Forschung wenigstens auf einem Gebiet, . . . durchweg eine gründliche, umfassende Einführung in die Archäologie . . .“

(Literar. Rundschau für das evang. Deutschland XIV.)

„. . . Die zweite, mannigfach veränderte und erweiterte Auflage ist *mit größter Freude zu begrüßen*; denn auf diesem von Jahr zu Jahr umfangreicher werdenden Gebiete brauchen wir notwendig ein Handbuch, das nicht nur die Entwicklungslinien in großen Umrissen zieht, sondern auch durch möglichst viel Einzelheiten, bibliographische Verweise, Abbildungen dem Forscher weitere Wege zeigt. Beides tut Kaufmanns Buch in ganz hervorragendem Maße. Eine ungeheure Stoffmenge ist in den sechs Büchern nicht nur zusammengetragen, sondern wirklich verwertet.“

(Orientalistische Literaturzeitung 1914.)

„. . . Ein ungemein reichhaltiges und auf der Höhe der Forschung stehendes, zugleich *zur weiteren wissenschaftlichen Arbeit direkt anregendes Buch.*“ (Theol. Revue 1914.)

„Schon seit Jahrzehnten galt als dringendes Bedürfnis, was der als Archäologe rühmlichst bekannte Verfasser der Mit- und Nachwelt übergeben hat: *ein historisch-kritisches Werk der christlichen Kunstaltertümer*, getragen von weitreichendem Grundwerk in Auffassung und Bewertung . . . Es ist im allgemeinen dahin zu kennzeichnen, daß es nicht nur Handbuch, sondern vornehmlich Studienbuch ist, wie es der Student, der Kunstfreund, der Antiquar, der Theologe, im weiteren der allgemeine Historiograph wünscht und braucht . . .“ (Historische Mitteilungen 1907.)

„*Ein nicht zu entbehrendes Hilfsmittel.*“ (Theolog. Literaturblatt 1914.)

„. . . Mehr noch als in der ersten Auflage bewundert man in dieser die Gelehrsamkeit und den Sammelfleiß des vielgereisten Verfassers . . .“

(Wochenschrift für klassische Philologie 1914.)

„Das Buch ist *für Lehrzwecke ganz vortrefflich eingerichtet* Nicht nur, daß alle wichtigeren Texte und Inschriften in extenso mitgeteilt werden, Kaufmann hat auch noch eine Reihe sehr nützlicher und auch dem Archäologen von Fach sehr zweckdienlicher Hilfsmittel beigegeben, die dem Benutzer viel Zeit und Geduld zu ersparen geeignet sind. Dazu rechne ich das wichtige

Kapitel ‚Topographie der altchristlichen Denkmäler', das zum erstenmal eine Übersicht über die geographische Verteilung altchristlicher Monumente ermöglicht, die Beigabe der Konsulnliste usf. Ein Buch mit solch praktischen Handgriffen wird auch außerhalb der Schule als Nachschlagewerk gern konsultiert werden.

Die beigegebenen Illustrationen sind, wie sich von der Monumentenkenntnis des Verfassers erwarten läßt. mit großer Sachkunde ausgewählt; offenbar war hierbei der Grundsatz maßgebend, womöglich die überall leicht zugänglichen Beispiele durch ebenso bezeichnende, aber weniger gekannte zu ersetzen und vor allem auch schöne Details, die überhaupt erst einen Schluß auf den künstlerischen Wert der Werke zulassen, vorzuführen . . . Einer eigentlichen Empfehlung bedarf es bei einem Werke nicht, das so sehr wie das Kaufmannsche einem tiefen Bedürfnis entgegenkommt und das mit solch gediegenen Voraussetzungen und solch vortrefflichem Verständnis für die hier gestellte Aufgabe abgefaßt ist."

(Literar. Beilage der Köln. Volkszeitung 1914.)

„Wir wissen nicht, was wir mehr bewundern sollen, die *außergewöhnliche Beherrschung des gewaltigen Stoffes*, der einen ebenso tüchtigen Philologen als einen auf der Höhe der Zeit stehenden Theologen voraussetzt, oder den immensen Fleiß, mit welchem der Verfasser die Quellen benutzt hat, oder die Methodik und Feinheit der Kritik, mit welcher er die vielen schwierigen Fragen behandelt, oder aber endlich das außerordentliche Geschick, aus dem riesigen Stoff überall die wichtigsten Punkte herauszugreifen und so zu verteilen, daß das Werk wirklich ist, was es sein soll, ein ‚Handbuch', dessen Wert noch bedeutend dadurch sich erhöht, daß ein umfassendes, mit großer Mühe zusammengestelltes Schlagwortverzeichnis angefügt ist. Dr. Alfred Möller hat in einer Besprechung des Werkes in der Antiquitätenzeitung recht, wenn er sagt: ‚Es wäre zu wünschen, daß auf allen Gebieten der Kunst und der Altertumsforschung bald solche Handbücher, Kompendien im besten Sinne des Wortes, zur Verfügung ständen; das Buch von Kaufmann gäbe ein treffliches Muster für alle derartigen Versuche.'"

(Literar. Beilage zur Augsb. Postzeitung 1908.)

„Klarheit und Übersichtlichkeit, vorzügliche Illustration, *ungeheurer Fleiß, wissenschaftliche Unvoreingenommenheit und Sicherheit des Urteils* zeichnen das Buch des katholischen Verfassers aus und lassen es auch für jeden evangelischen Theologen und Christen zu einem überaus wertvollen, kunstgeschichtlichen Rüstzeuge werden."

(Bücher für das evang. Pfarrhaus 1906.)

Zur italienischen Ausgabe schreibt G. Stuhlfauth, der am deutschen Original die „gewandte, allgemein verständliche Darstellung, umfassende Stoff- und Literaturkenntnis, gute und reiche Illustrierung sowie wissenschaftliche Vornehmheit und weitgehendste Vorurteilslosigkeit" rühmt: sie ist „ohne Frage das weitaus beste zusammenfassende Werk italienischer Sprache über christliche Archäologie". (Theol. Jahresbericht, Leipzig 1909.)

„. . . Das Kaufmannsche ‚Handbuch' ist zurzeit *das einzige zusammenfassende Werk modern-wissenschaftlichen Charakters über die frühchristliche Kunst,* das die zahlreichen neueren Forschungen und Funde mitberücksichtigt. Die Darstellung, in allen Teilen gemeinverständlich, ist gewandt und flüssig, weshalb das Buch zur Einführung in das interessante Gebiet aufs wärmste empfohlen werden kann." (Vossische Zeitung 1914.)

„. . . Das *Muster einer grundlegenden Gelehrtenarbeit.* Es liegt über dem Werke der Hauch jenes klassischen deutschen Gelehrtenfleißes, der in seiner Sorgfalt und Treue Weltruhm gewonnen hat."

(Berliner Post, Juni 1914.)

„. . . Im allgemeinen muß anerkannt werden, daß die Vorzüge, welche Kaufmanns Werk schon in seiner ersten Auflage besaß, durch die Neubearbeitung erhöht worden sind . . ., es bleibt mit seiner gedrängten und doch nahezu vollständigen Stoffbeherrschung *das handlichste und nützlichste Hilfsmittel* zur schnellen Einsichtnahme in alle gegenständlichen Fragen der altchristlichen Kunst und bildet dadurch eine wichtige Ergänzung zu jeder kunstgeschichtlichen Darstellung des Gebietes."

(Zeitschrift für christl. Kunst 1915.)

---

ausgefüllt, und zwar, um das vorwegzunehmen, in einer Weise, die angesichts eines so schwierigen Drucksatzes, wie ihn eine derartige Epigraphik erforderte, auch in technischer Beziehung höchste Anerkennung verdient . . ."

(Literar. Zentralblatt 1918.)

„Verfasser setzt seinen Verdiensten um die christliche Altertumskunde die Krone auf durch die Herausgabe des vorliegenden Handbuches, in welchem er in Deutschland zum erstenmal diese so wichtige Materie behandelt . . ."

(Zeitschrift für christliche Kunst 1917/18.)

„Die ansprechende Form, in die der gelehrte Verfasser das Ergebnis seiner tiefgreifenden Forschung zu kleiden wußte, gibt seinem Handbuche als einer Einführung in ein für Altertumskunde, Kirchen- und Kulturgeschichte gleich wichtiges Gebiet besondern Wert. Und die musterhafte Drucklegung einer solchen bildmäßig reichgeschmückten Veröffentlichung inmitten eines Weltkrieges ohnegleichen ist eine Leistung, auf die neben dem Verfasser auch der Verlag mit Recht stolz sein darf."

(Deutscher Reichsanzeiger u. Kgl. preuß. Staatsanzeiger, Berlin 1918.)

„Wir können es also mit einem gewissen Stolze aussprechen, *daß ein Deutscher diese erschwerte Aufgabe restlos und vollkommen gelöst* und daß ein deutscher Verlag im dritten Kriegsjahre ein solches Buch in glänzender, tadelloser Form herausgebracht hat . . . Wir freuen uns, nun endlich ein so reifes, umfassendes und im besten Sinne elegantes Buch zu besitzen, aus dem sich (auch) der Kunsthistoriker mit leichter Mühe über viele Haupt- und Einzelfragen seines Faches belehren kann."

(Kunstchronik, Leipzig 1918.)

„. . . Ein stattlicher Band, den wir als *die erste brauchbare altchristliche Epigraphik überhaupt* mit dankbarer Freude begrüßen . . . Die Vorzüge, welche den gediegenen Kaufmannschen Publikationen überhaupt nachgerühmt werden dürfen, finden sich auch bei diesem neuen Werke wieder. Volle Beherrschung des umfangreichen Stoffes und der Literatur, übersichtliche Gliederung, Hervorhebung des Wesentlichen, unbefangene Würdigung auch der Arbeit nichtkatholischer Forscher und überhaupt ein vornehm-sachlicher, aller Polemik abholder Ton zeichnen auch dieses neue Buch wiederum aus."

(Theologisches Literaturblatt, Leipzig 1918.)

„. . . Bei Kaufmanns bewährter Methode ist schon dieser erste Wurf vorzüglich gelungen. Klarheit der Sprache, Übersichtlichkeit des großen Stoffes, ruhige, besonnene Kritik, eine treffliche Auswahl der zirka 2000 besprochenen Inschriften und Illustrationen zeichnen das Buch aus; sein Wert erhöht sich besonders dadurch, daß dem vorhandenen Material entsprechend auch die Inschriften des griechischen Sprachgebietes und des näheren Ostens herangezogen werden. Recht dankenswert sind die beigegebenen Tafeln und Hilfstabellen . . . Für einen Einführungsunterricht in die altchristliche Epigraphik bildet das Handbuch Kaufmanns *für Schüler und Lehrer die notwendige und ausgezeichnete Grundlage,* und darin liegt vor allem sein Wert . . ."

(Zeitschrift für katholische Theologie 1918.)

„Ein Werk, für den evangelischen wie den katholischen Forscher gleich wertvoll, bietet uns hier aus dem überwältigenden Reichtum von mehr wie 50000 bekannten christlichen Inschriften von der Christen Glauben, Lieben, Hoffen an 2000, die herangezogen werden, mehr als 700 in voller Nachbildung. Für diese opulente Ausstattung sind wir dem Verlag besonders dankbar. Hätte doch Pieper, der vor Jahrzehnten schon Epigraphik las, oder wenigstens Nicolaus Müller, der früh abgerufene, die Herausgabe dieses Werkes noch erlebt, das sich nicht auf Rom oder Italien beschränkt, sondern auch die Fülle christlicher Inschriften aus Nordafrika, wie aus dem Morgen-

.nd außeritalischen Abendlande heranzieht. Auch eine ganze Anzahl nichtchristlicher Inschriften werden behandelt. Ausführliche Register machen das Werk zum Lehr- wie Lernbuch gleich wertvoll. Es ist ein Werk deutscher Gelehrsamkeit mitten im Weltkrieg, das Verfasser wie Verlag gleicherweise ehrt, wie es die Anschuldigungen unserer Feinde, als wären wir Barbaren, Lügen straft."
(Evang. Kirchenzeitung 1919.)

„. . . Diese monumentale Theologie wird sowohl bei Katholiken als bei Protestanten *ungeteilte Zustimmung* finden und herzlichen Dank ernten . . ."
(Norddeutsche Allgemeine Zeitung, Berlin 1917.)

„. . . Diese eingehende, bis auf die neuesten Funde durchgeführte Schilderung einer der wichtigsten und jedenfalls der unmittelbarsten Quellen für unsere Kenntnis des gesamten frühchristlichen Lebens *empfiehlt sich von selbst . . .*"
(Korrespondenzblatt des Gesamtvereins d. Deutschen Geschichts- u. Altertumsvereine 1917.)

Auswahl von kunsthistorischen und archäologischen Werken desselben Verfassers.

Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Urchristentums. Beiträge zur vita-beata-Vorstellung der römischen Kaiserzeit mit besonderer Berücksichtigung der christlichen Jenseitshoffnungen. Mit 10 Tafeln in Lichtdruck und 30 Abbildungen im Text. Mainz 1900. kl. Folio. (XXVI u. 242 S.)

Die Grotten des Vatikans, ihre Entstehung und ihre bedeutsamsten Denkmäler. Unter Benutzung ungedruckter Quellen dargestellt. Mit einem Grottenplan. (Festgabe zum 25jährigen Jubiläum des archäologisch-historischen Kollegiums an der deutschen Nationalstiftung von Campo Santo zu Rom.) Mainz 1902. 8° (77 S.)

Das Kaisergrab in den vatikanischen Grotten. Erstmalige archäologisch-historische Untersuchung der Gruft Ottos II. Mit 8 Sondertafeln und 26 Abbildungen im Text nach Originalaufnahmen. München 1902. kl. Folio. (X u. 64 S.)

Ein altchristliches Pompeji in der Lybischen Wüste. Die Nekropolis der großen Oase. Archäologische Skizze. Mit zahlreichen Abbildungen und Plänen. Mainz 1902. 8° (71 S.)

Manuale di archeologia cristiana. Versione dal Tedesco. Con 250 Illustrazioni. Roma 1908. (XX u. 558.)

Die Ausgrabung der Menasheiligtümer in der Mareotiswüste. (Ausgrabungsberichte I—III.) (246 S. u. 176 Abbildungen.) Lex. 8⁰ Cairo 1906—1908.

La Découverte des Sanctuaires de Ménas dans le Désert de Maréotis. Rapports sur les fouilles éxecutées par C. M. Kaufmann et J. C. E. Falls dans le sanctuaire national des anciens chrétiens d'Égypte. Avec 176 illustrations et plans. (Publication de la Société archéologique d'Alexandrie.) Alexandrie 1908. 8⁰ (214 S.)

Ikonographie der Menasampullen mit besonderer Berücksichtigung der Funde in der Menasstadt nebst einem einführenden Kapitel über die neuentdeckten nubischen und äthiopischen Menastexte. Mit über 100 Abbildungen. Cairo 1910. Lex. 8⁰ (186 S.)

Die Menasstadt und das Nationalheiligtum der altchristlichen Ägypter in der westalexandrinischen Wüste. (Hauptwerk der Kaufmannschen Expedition.) Leipzig 1911. fol. X u. 142 S. Mit 613 Abb. auf 102 Tafeln in Heliogravüre und Lichtdruck.

Graeco-ägyptische Koroplastik, Terrakotten der griechisch-römischen und koptischen Epoche aus der Faijûmoase und andern Fundstätten. Zweite, wesentlich vermehrte Auflage. Mit 818 Abbildungen auf 74 Tafeln. Leipzig und Cairo 1915. Lex. 8⁰ (156 S.)

Die heilige Stadt der Wüste; unsere Entdeckungen, Grabungen und Funde in der altchristlichen Menasstadt weiteren Kreisen in Wort und Bild geschildert. Mit einem Farbendrucke und 189 Abb. **2. u. 3. Aufl.** Lex. 4⁰ München 1921. X u. 218 S.

Der Frankfurter Kaiserdom, seine Denkmäler und seine Geschichte. Ein Wegweiser durch seine Sehenswürdigkeiten und Kunstschätze. Mit 130 Abbildungen. **4., verbesserte Aufl.** München 1922. 8⁰ XII u. 206 S.

